C.-Francis CAILLARD et José de BÉRYS

Le Cas Debussy

Une opinion de M. Claude Debussy

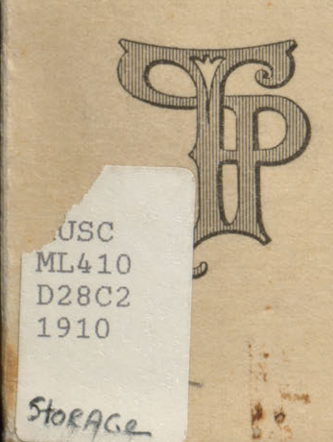
UN ARTICLE DE M. RAPHAËL COR

Une enquête de la "Revue du Temps Présent"

Réponses de MM.

Maurice Barrès — Albert Bazaillas — Camille Bellaigue — Jean Chantavoine — Camille Chevillard — Arthur Coquard. — Henri Gauthier-Villars — Fernand Gregh — S. von Hausegger — H. Lichtenberger — Camille Mauclair — Félix Mottl — Joséphin Péladan — Reynaldo Hahn — Romain Rolland — Mme Yvonne Sarcey — Jean d'Udine — Siegfried Wagner, etc., etc.

Le secret de M. Debussy



Bibliothèque du *Temps Présent*
Librairie Henri Falque
86, rue Bonaparte
Paris.



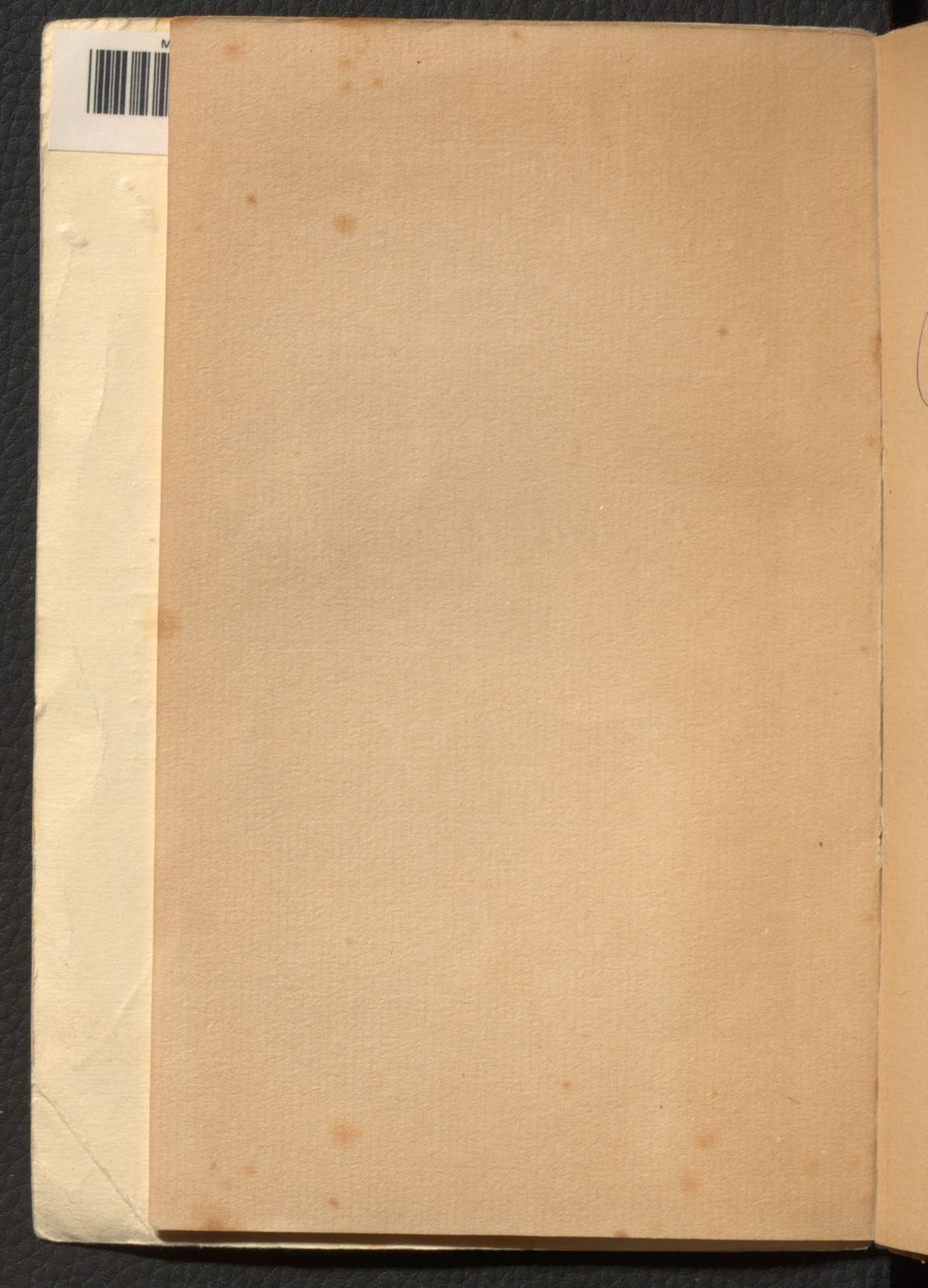
70F

…hoiin,

…choses!

…ment

…eiys



A Paul Drouot

au poète de la Chanson d'Eliacin,

et parce qu'

« L'Entière intime musique est aux lèvres des choses! »

bien sympathiquement

Otto de Beys

Le Cas Debussy

Autres ouvrages de M. Raphaël COR

Une philosophie de la Sensibilité (Hors commerce) (Bibliothèque du Temps Présent.)

A propos de Nietzsche (Hors commerce).

M. Anatole France et la pensée contemporaine, décoré de 14 gravures de E. Florian, d'après Carrière, Bellery-Desfontaines, A. France, A. Leroux, H. Martin et Steinlen.

(Pelletan éditeur) 1 vol.

Autres ouvrages de M. C.-Francis CAILLARD

Les Vivantes, un vol. in-8°............... **3** fr. **50**
(Société française d'imprimerie et de librairie.)

Les Sagesses, un vol. in-8°............... **3** fr. **50**
(Bibliothèque du Temps Présent.)

En préparation (pour 1910-1911)

L'Enfant de la Terre, roman.

Réflexions littéraires, études et critiques.

Autres ouvrages de M. José de BÉRYS

Poèmes (1899) (épuisés).

Les Névroses passionnées (Rey).

L'âme attendrie (Librairie Molière).

En des villages d'été.

Le Professeur de bluff (Sansot).

Le Souper de Beaucaire (réédition) (Sansot).

Un jeune homme sensible, roman (Douville, éditeur, 13e mille).

En préparation

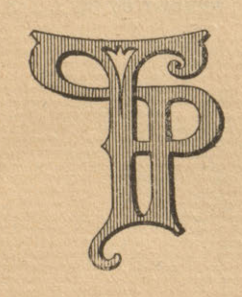
Le Troupeau, roman.

Les deux collines, roman.

C.-Francis CAILLARD et José de BÉRYS

Le Cas Debussy

Une opinion de M. Claude Debussy
UN ARTICLE DE M. RAPHAËL COR
Une enquête de la "Revue du Temps Présent"
Le secret de M. Debussy



PARIS
BIBLIOTHÈQUE DU *TEMPS PRÉSENT*
LIBRAIRIE
H. FALQUE
86, rue Bonaparte, 86

IL A ÉTÉ TIRÉ DE CET OUVRAGE

8 EXEMPLAIRES SUR PAPIER JAPON

NUMÉROTÉS DE I A 8

Au mois de février 1908, à l'occasion du 25e anniversaire de la mort de Wagner, un grand quotidien[1] avait eu l'idée d'interroger les plus notables de nos compositeurs sur l'influence de l'auteur de la *Tétralogie*. M. Maurice Leclercq, chargé de ce soin, ayant été trouver M. Claude Debussy, en avait obtenu une copieuse interview qui, pour les raisons qu'on lira plus loin, ne fut pas publiée. Nous avons la bonne fortune de donner inédit, au seuil de ces pages de documentation critique, ce long fragment qui nous semble curieux en tant que précisant une manière de voir toute récente du compositeur de *Pelléas*.

« Il n'y a plus de chef d'école, s'y écriait celui-ci! Il n'y a plus de disciple! »

Or, l'auteur de ces déclarations n'a-t-il pas depuis lors changé complètement d'avis, n'a-t-il

1. L'*Eclair*, nos du 19 au 21 février 1908.

pas pris aujourd'hui l'attitude très nette du chef d'école, et peut-être du chef d'école le plus intransigeant que l'on ait connu en musique? Et cette attitude seule ne légitime-t-elle pas le présent opuscule en dehors même de toutes questions de personnes? Il ne s'agit pas — et pas plus pour nous que pour M. Raphaël Cor — de prendre à partie l'une des personnalités contemporaines les plus en vogue uniquement dans le but puéril de l'attaquer avec éclat. Comme l'a très bien vu M. T. de Visan, le débat est infiniment plus intéressant et plus large qu'il ne semble au premier abord et il est motivé non seulement par l'attitude lyrique, mais plus encore peut-être par l'attitude dogmatique de celui qui en est l'objet.

C'est ce qui nous déterminait à publier en octobre 1909 dans la *Revue du Temps Présent* l'article de M. Raphaël Cor et nous incitait peu après à entreprendre une sérieuse enquête.

Le succès de l'un et de l'autre, qui les a rendus en peu de temps introuvables en librairie, nous décide aujourd'hui à réunir le tout et à présenter au public toutes les pièces du procès groupées en un ensemble.

Mais il nous a paru piquant d'y donner en préface la parole de M. Debussy lui-même sur le plus grand de ses devanciers, sur celui qu'en définitive on lui oppose le plus souvent et chez qui M. Raphaël Cor a cherché les principaux thèmes de son argumentation. En rapprochant les pensées de l'un et de l'autre, en mettant en face d'elles les opinions éminentes que nous avons su recueillir, en examinant la courte conclusion et l'hypothèse personnelle par laquelle nous clorons ce dossier, on se rendra compte que jamais peut-être, dans l'histoire musicale de la France ne s'était révélée polémique plus curieuse, plus féconde il faut l'espérer, plus passionnée en tous cas, depuis la légendaire querelle des Gluckistes et des Piccinistes.

Laissons donc d'abord la parole au si subtil interviewer que fut M. Maurice Leclercq :

Dans son cabinet de travail où une partition manuscrite de *Pelléas*, richement reliée, trônait sur une table à la place d'honneur, M. Debussy écouta l'objet de ma visite.

— L'influence de Wagner ! — et M. Debussy se leva.

— Croyez-vous d'abord qu'il y ait encore des influences, des maîtres, et des disciples pour s'instruire à leur

école?... Des maîtres, évidemment il y a des musiciens auxquels on donne ce titre. Mais il n'y a plus de disciples. Et s'il n'y a plus de disciples, c'est qu'il n'y a plus de chefs d'école, plus de musiciens susceptibles de l'être.

« Et ce n'est pas en musique seulement, cela, monsieur — M. Claude Debussy marchait maintenant à grands pas — il en est de même en littérature, en peinture, en sculpture, dans tous les arts.

— Pourtant, objectai-je, bien des gens font profession d'être wagnériens ou antiwagnériens. En littérature il existe toute une école de jeune barrèsiens. En peinture les maîtres de l'impressionisme eurent des imitateurs qui cultivèrent même leurs défauts...

— Ce que je vous dis là vous surprend. Je m'y attendais et je m'explique. »

Alors, longuement, avec des variations ingénieuses, M. Debussy me développa ce thème :

« Aujourd'hui tous les musiciens et les artistes sont personnels, très personnels. Leur plus grande préoccupation est d'éviter soigneusement dans leur œuvre toute apparence d'influence.

« L'admiration des belles œuvres subsiste. Il n'y a même jamais eu autant d'admirateurs qu'aujourd'hui. Cela va presque jusqu'à l'engouement. Mais comme on peut fort bien admirer à la fois deux belles œuvres de tendances fort opposées, qui dit admirateur ne dit pas disciple. *Il n'y a plus de disciples.*

« Il n'y a pas non plus de chefs d'école, qui soient

susceptibles d'influencer la production des musiciens de la génération suivant la leur. Le chef d'école suppose toute une technique spéciale — non point seulement quelques procédés — mais une doctrine à lui : *sa* grammaire. Or, le musicien (ou l'artiste contemporain) arrivé à la grande notoriété n'a plus qu'une préoccupation. Produire des œuvres personnelles, des œuvres renouvelées autant que possible. Lui-même ne trouverait plus de temps à consacrer à former des disciples, ou à élaborer la grammaire qui lui permettrait d'en former.

« Cela est le cas de toutes les célébrités contemporaines, celui de Wagner comme celui des autres. »

Soucieux de noter, sinon les termes exacts, du moins le sens général et les locutions saillantes de cette déclaration, j'avais tiré mon bloc-notes. M. Claude Debussy, qui continuait à arpenter les contours de son tapis, vint vers moi en manifestant son étonnement :

— Vous n'allez pas publier cela, je suppose? Je causais. Si vous voulez me faire plaisir, laissez-moi en dehors de votre enquête.

J'insistai très vivement.

— Alors ne me consacrez qu'une ligne. Tenez, quelque chose de neutre...

Et pour être sûr que je n'ajouterais rien, M. Claude Debussy écrivit lui-même sur mon carnet :

« *La courbe de Wagner me semble accomplie. Maintenant Wagner est et restera un très grand artiste.* »

Sur quoi, il signa.

C'est cette déclaration seule de M. Debussy que le journal, pour qui j'étais allé l'interviewer, publia.

Quant à mon entretien avec lui, après l'avoir rédigé le soir même, je le gardai au fond d'un tiroir. Je l'en sors aujourd'hui seulement.

Maintenant pourquoi M. Claude Debussy ne voulut-il point, en février 1908, me laisser imprimer les choses intéressantes qu'il m'avait dites ?

Tandis qu'il me le défendait, il me sembla que ses yeux, complétant ses paroles, ajoutaient :

— Réservons l'avenir, qui sait ce qui peut arriver ? Il n'y a plus de chefs d'école, ni de disciples ; c'est entendu. Rien que des admirateurs ! Mais j'en ai. S'il leur prenait demain fantaisie de me qualifier du premier titre et de prétendre au second ?... Allons, ne leur barrons point la route. »

. . . .

M. CLAUDE DEBUSSY
ET LE SNOBISME CONTEMPORAIN

Il ne me reste rien si je m'en vais ainsi. Et tous ces souvenirs... c'est comme si j'emportais un peu d'eau dans un sac de mousseline...
Pelléas et Mélisande. (Acte IV, scène IV).

S'attaquer à une religion n'est jamais sans péril. Le nombre des dévots de M. Debussy n'irait-il pas en grandissant, que l'enthousiasme et la ferveur dont ils sont animés suffiraient à rendre ma tâche d'opposant délicate. Pourtant, si cette opposition provenait d'un malentendu, peut-être y aurait-il intérêt à en éclaircir l'origine. Plus vif eût été mon regret d'un désaccord si inquiétant, et plus j'aurais à me louer d'avoir fait en sorte qu'il cesse.

Et d'abord, je ne craindrai pas d'accorder à ses admirateurs que M. Debussy est un musicien « sans

pareil ». Même, son originalité me semble si incontestable que j'aspire à trouver d'emblée l'argument personnel qui serait le plus propre à la faire apparaître. Cette originalité me semble résulter d'une méthode bien curieuse, grâce à laquelle le compositeur, tout en usant d'éléments sonores, semble vouloir se garder d'aboutir à un résultat proprement musical. Ce sont bien des notes, des sons, mais ce n'est pas de la musique. Cela y ressemble d'ailleurs, au point de faire illusion, et le triomphe de cet art très suspect est précisément de donner le change. Rien de singulier comme cette mise en œuvre d'éléments harmonieux n'aboutissant (de parti pris, je veux le croire) qu'à des ébauches sans force dont le charme, si j'ose dire, n'est plus qu'extra-musical. Vraiment, rien jusqu'ici n'avait été tenté d'approchant. C'est pourquoi M. Debussy mérite bien une place à part, que nous aurions mauvaise grâce à lui vouloir contester.



« Posons d'abord, a écrit Wagner, que l'unique forme de la musique est la mélodie, que sans mélodie la musique ne peut pas être conçue, que musique et mélodie sont rigoureusement inséparables. » C'est d'ailleurs ce qui ressort de la profonde théorie de

Schopenhauer, que Wagner s'était appropriée. Si la musique correspond au degré d'objectivation le plus élevé de la volonté, résumant son histoire, l'histoire de ses douleurs, de ses aspirations vaines, pour en extraire et en éterniser le sens, la mélodie sera seule capable, grâce à sa souplesse essentielle, de nous rendre tous les écarts de la sensibilité humaine, et du même coup, de nous en révéler les plus cachés mystères. C'est par là que cet art n'est ni un jeu décevant, ni un produit de la fantaisie, ni même une forme du rêve, mais repose au plus profond de la nature des choses et de l'homme[1].

Il est trop clair que, de ce point de vue, la musique de M. Debussy, qui prétend faire fi de tout élément mélodique, ne peut paraître qu'étrangement vaine, vide et inexistante[2]. Et cela est grave, si l'on songe que c'est à la théorie exposée par Wagner que se

1. Une pensée musicale ! Que de choses tiennent dans cela ! Une pensée musicale est une pensée parlée par un esprit qui a pénétré dans le cœur le plus intime de la chose, qui en a découvert le plus intime mystère, la mélodie qui gît cachée en elle, l'intérieure harmonie de cohérence qui est son âme, par qui elle existe et a droit d'être, ici, en ce monde. Toutes les plus intimes choses, pouvons-nous dire, sont mélodieuses, s'expriment naturellement en chant. La signification du « Chant » va loin..... (Thomas Carlyle.)

2. Qu'on n'objecte pas, ainsi que l'a fait M. Lalo, que la même critique fut jadis adressée à Wagner, car ses adversaires de la première heure étaient de ceux à qui la mélodie wagnérienne échappait, alors que, de l'aveu même de M. Debussy, sa musique, à lui, n'en contient aucune trace.

rallient presque unanimement les musiciens et les penseurs. — Il en est une autre pourtant, celle de Hanslick, dont il faut dire un mot puisque, aussi bien, elle se pose elle-même en doctrine rivale. Pour elle, la musique, loin de nous replacer au sein de la sensibilité, serait également incapable d'exprimer ou d'éveiller en nous des sentiments. C'est qu'elle n'en traduit pas le contenu affectif, mais exclusivement le côté dynamique. Ce qu'elle renferme, en somme, ce ne serait pas autre chose que des *formes sonores en mouvement*. Le plaisir musical se ramènera dès lors à une sorte de haute récréation imaginative, naissant de l'agrément qu'éprouve l'auditeur à suivre les évolutions de la pensée du musicien et, la devançant par l'esprit, à se trouver plus ou moins heureusement confirmé en ses conjectures. C'est ce que Hanslick a résumé en concluant : sans activité de l'esprit, point de plaisir esthétique.

Il n'y a pas lieu de discuter ici cette doctrine singulière, qu'on ne saurait admettre ou, pour mieux dire, excuser qu'à titre de réaction contre certaines théories en cours, abusivement sentimentales. Aussi bien, toute cette controverse repose-t-elle sur un malentendu. On a rarement soutenu que la musique eût le pouvoir de rendre un sentiment autrement que dans sa partie la plus abstraite. Elle n'en traduit, en quelque sorte, que

la substance. Comme M. Ribot l'a bien vu, elle crée en nous de simples dispositions, que nous traduisons par des termes vagues : joie, tristesse, tendresse, inquiétude. Sur ce canevas, l'intellect brode, suivant les individus. Tous les psychologues sont bien près là-dessus d'être unanimes [1]. Pour Taine, la musique a cela de particulier qu'elle balaye toute la population ordinaire des idées pour ne laisser que le fonds humain, « la puissance infinie de jouir et de souffrir, les soulèvements et les apaisements de la créature nerveuse et sentante, les variations et les harmonies innombrables de son agitation et de son calme ». Ce quelque chose que la musique saisit n'a donc plus rien de commun avec la parole, et les états qu'elle éveille en nous sont si vagues que toute dénomination qu'on leur applique est forcément grossière. Aussi bien, et sans faire une critique en règle de la théorie de Hanslick, on peut, en deux mots, signaler à quel point elle est incomplète. Elle rend bien compte du plaisir imaginatif qu'éprouve l'auditeur à suivre les motifs musicaux en leurs courbes et arabesques [2], mais elle ne voit pas que ces formes

1. Cf. Bazaillas, *Musique et Inconscience*, chez Alcan.

2. C'est particulièrement ce plaisir qu'on éprouve à une seconde audition, plaisir fait de *reconnaissance*, dans la double acception du terme. Ces motifs que nous retrouvons et recueillons au passage, nous leur savons gré, à chacun, de ce qu'ils reviennent à

sont toutes chargées d'émotion, cette émotion étant d'ailleurs de l'*émotion pure* et tenant de ce fait son éminente valeur.

Cela est si vrai, que les caractères de la jouissance musicale prise en soi sont, à beaucoup près, moins variés qu'on ne serait tenté de le croire. Toujours elle se ramène, en somme, à un état lyrique, fait de joie frémissante et de noble enthousiasme. Or, qu'un allegro très glorieux ait pour résultat de nous jeter dans une exaltation joyeuse, il n'y a rien là qui étonne. Mais qu'une musique d'inspiration toute contraire, que le nocturne le plus rêveur, la marche funèbre la plus pathétique et la plus désolée nous replongent dans un état à peu de nuances près semblable, c'est ce dont l'attention des psychologues aurait dû être frappée. N'en faut-il pas conclure que cette passivité, souvent signalée comme l'élément essentiel de la jouissance musicale, est marquée de caractères nouveaux qui la font riche et singulière, au point que, si on l'osait, l'expression de passivité active semblerait presque convenir ? C'est ce qui donne à l'expérience musicale tant d'intensité et de valeur, et c'est précisément ce qui la différencie de ces états de rêverie vague, provoqués par

nous. Mais c'est donc qu'ici encore, à côté de l'imagination, le sentiment entre pour une part, qu'il était nécessaire d'indiquer.

des moyens plus factices comme l'opium, la morphine, ou l'art de M. Debussy.

Telle m'apparaît la musique et son action sur nous. Au plus profond de nous-mêmes, il faut qu'elle institue une expérience riche, passionnée, expérience si totale et si belle que toute autre paraît faible, lorsqu'on la lui compare. Expérience, ajouterai-je, infiniment adoucissante, si les motifs que nous aimons sont comme autant de mystérieux amis qui fidèlement nous visitent et, tout le long de notre vie, nous suivent et nous consolent. — Cela encore, Schopenhauer l'a parfaitement rendu. Nous éprouvons alors, nous dit-il, « une animation spirituelle, une activité tantôt légère, tantôt effrayante, une vibration fébrile, une joie, une aspiration, une inquiétude, une douleur, un ravissement qui ne paraissent venir que du plus profond de notre être ». Une musique qui ne sait pas nous jeter dans ce fertile égarement, soit qu'elle ne vise qu'à amuser l'esprit par l'habileté de ses formules, ou simplement à nous plonger en un très vague état d'hypnose, me semble à peine, je l'avoue, digne d'un nom si beau [1].

1. Oscar Wilde, dans une page peu connue, a dit sur la musique des choses profondes et charmantes : « Après avoir joué du Chopin, il me semble que je viens de pleurer sur des péchés que je n'ai jamais commis, et que des tragédies ne me concernant point m'ont plongé dans la désolation. La musique me produit

Si, d'ailleurs, j'ai cru devoir faire quelque état de la théorie de Hanslick, c'est que, s'opposant curieusement aux hypothèses généralement admises, pas plus qu'elles pourtant, elle ne laisse place pour le phénomène musical mis en honneur par M. Debussy. Même ce plaisir purement imaginatif auquel Hanslick donne le premier rang, son art, teinté d'ennui, n'arrive pas à le satisfaire. Cette musique insincère et sans flamme, et qui ne va jamais au cœur, ne parvient même pas à récréer l'esprit. De vagues phosphorescences mentales, c'est tout au plus ce qu'en nous elle suscite. Elle ne sait que nous assoupir en nous berçant mollement comme dans un hamac d'harmonies. Une sensation de passivité suspecte est la seule qu'elle nous procure. Aussi bien, Hanslick lui-même semble-t-il avoir prévu la tentative, en une page curieuse qui, par anticipation, la condamne :

Dès que la musique n'est plus qu'un moyen de nous amener à un certain état de sensation, elle prend rang parmi les accessoires et cesse d'agir comme art pur ; elle se

toujours cet effet. Elle nous crée un passé que nous ne connaissions pas et nous donne le sentiment de chagrins qui ont été cachés à nos larmes. J'imagine un homme ayant mené toujours la vie la plus banale, et qui, entendant par hasard un intense morceau de musique, découvrirait que son âme traversa de terribles épreuves, des joies effrayantes, des amours sauvages et de vastes sacrifices, à son insu. »

confond avec l'art du parfumeur, l'art culinaire, d'une façon générale, l'art de chatouiller la sensibilité d'un organe... Pourtant le nombre de ceux qui sentent ainsi la musique est considérable. (Ajoutons que celle de M. Debussy est telle qu'on serait bien empêché de la sentir autrement.) Subissant passivement l'action de la partie élémentaire de l'art, ils entrent dans une excitation vague, platoniquement sensuelle, qui ne reçoit de détermination que du caractère général de l'œuvre. Leur état n'est pas contemplatif, mais pathologique : c'est une longue rêverie, un crépuscule persistant, une sorte de sensation neutre dans le vide sonore... Enfoncés dans leur fauteuil et plongés dans un demi-sommeil, ils se laissent bercer par la musique. Le caractère intelligent de la jouissance esthétique ne peut se révéler à leur manière d'écouter ; un fin cigare, un plat friand leur produisent un état analogue, sans qu'ils s'en doutent, à celui d'une symphonie. Pour de telles capacités esthétiques, les œuvres musicales descendent au rang des produits de la nature, dont on peut jouir, mais qui ne nous obligent pas à penser, à remonter jusqu'à un esprit créateur et conscient de sa création. On s'imprègne très bien aussi, les yeux fermés, du doux parfum des fleurs d'acacia. Les œuvres de l'esprit humain exigent d'autres dispositions, à moins qu'on ne consente à les reléguer parmi les agréments émanés directement de l'aveugle nature.

Tant de discussions théoriques s'imposaient-elles au début d'une étude de ce genre ? Peut-être, en raison de l'abus pédantesque que les exégètes debussystes en ont fait. Il m'arrivera, comme eux, d'insister, d'appuyer

presque outre mesure. Force m'est bien de prendre leur ton pour parvenir à ce qu'ils m'entendent ! Cette musique qu'il n'y avait qu'à goûter en passant, comme une petite formule d'exception, on crut y voir la révélation d'un idéal rénovateur. On la traita d'art de l'avenir, elle qui en a si peu ! L'esprit de mode aidant, on lui sacrifia, le plus ridiculement du monde, tous les chefs-d'œuvre antérieurs. On argumenta sur sa valeur physique et métaphysique. Pour en mieux démontrer la beauté, on l'alourdit de commentaires, on la surchargea d'analyses. Tels passages en font foi, que je ne craindrai pas de citer. Ils serviront du moins d'excuse à ce trop grave préambule.

*
* *

Ayant indiqué de mon mieux ce qui doit manquer d'essentiel à la musique de M. Debussy, le moment peut paraître venu de l'aborder elle-même. A la vérité, on en a presque tout dit, quand on a dit ce qu'elle n'est pas. Son originalité est éminemment négative. Enlevez à la musique le rythme, la mélodie, l'émotion, et vous serez bien près de l'avoir définie. Après cela, ce qui reste peut n'être pas sans charme : c'est une sorte d'harmonie diffuse, d'une monotonie murmurante et

subtile, fort susceptible de plaire encore à des oreilles délicates.

Louons d'ailleurs M. Debussy de sa sincérité. Ayant formé le dessein d'abolir la mélodie, bien loin d'en faire mystère, il n'a pas craint de le proclamer. Déclaration, il est vrai, superflue, tant elle ressort clairement de ce qu'il compose. Je ne sais si mélodie et rythme sont formes usées, comme il le dit, mais il est certain qu'on les chercherait bien en vain dans son œuvre [1]. Vraiment, dans l'escamotage du motif il est passé virtuose. Tout au plus, çà et là, des amorces de mélodie qui aussitôt se fondent, s'éludent, se dissolvent. Il semble qu'en ce milieu fluide, toute pensée musicale s'amollisse et se détrempe. C'est comme une pluie de sons, pluie lente et monotone, quelque chose d'infiniment dilué et d'amorphe. Au début, l'on se laisse séduire par cette nouveauté : c'est une sorte de petit enchantement inédit. Un assoupissement vous prend, qui n'est pas sans douceur. Cela agit sur vous à la manière d'un stupéfiant. On se sent comme épars dans cette vapeur musicale où l'on baigne ; l'on y goûte les délices d'une lente asphyxie. Et puis, d'ailleurs, le procédé paraît délicat et discret : l'on jouit de ces accords

1. Sauf, il est vrai, dans quelques pièces de début qui sont, au contraire, d'un rythme violent, franchement excessif.

voilés comme d'une confidence... Mais, que ce premier plaisir d'étonnement est donc bref ! Une confidence indéfiniment répétée devient vite obsédante. Celle-là dépasse les limites de la plus fastidieuse monotonie. Ce caractère est surtout frappant dans *Pelléas et Mélisande*. La monotonie de la déclamation s'y joignant à celle de l'orchestre, on ne peut rien rêver de plus engourdissant. Tout cela garde éternellement le même degré. Il y manque le battement d'ailes. Ce n'est qu'une mélopée traînante, une suite de petits sons superflus et d'accords arbitraires, qui laissent après eux un long sillage d'ennui. Rien de pareil au bel effet obtenu par Berlioz dans l'Offertoire de son *Requiem*. La monotonie cherchée là avait sa raison d'être [1]. Chez M. Debussy, elle apparaît l'impuissance d'un art sujet au rabâchage. C'est le triomphe du procédé. Voilà pourquoi cette psalmodie, loin de nous émouvoir, n'éveille en nous aucun écho, nous reste étonnamment lointaine. Telle, un peu, l'impression qu'on aurait à entendre un dialogue, en une langue étrangère, harmonieuse d'ailleurs, mais qui vous échapperait.

Mais comment, par des mots précis, arriver à me faire entendre ? Cette musique est vraiment indicible ;

1. De même dans ce sublime *Crucifixus* de la *Messe en si* de Bach.

elle existe elle-même si peu qu'on a mille peines à en parler. Elle déferle en petites notes vagues dont le va-et-vient berceur finit par nous donner comme une sensation de roulis. Peut-on dire que l'on s'y ennuie ? Même pas, car on y sommeille. Elle me produit une impression analogue à la caverne de *Pelléas*. Comme elle, elle m'étonne avant tout par son vide mystérieux. Au surplus, je ne surprendrai point son auteur si je répète que je trouve peu de rapports entre la musique et ce qu'il produit. Lui-même n'a-t-il pas déclaré son mépris pour celle des maîtres [1] et ne prétend-il pas, remontant plus loin qu'eux, s'aller retremper aux sources mêmes de la sensibilité primitive ? Disons donc que ce qu'il compose est, si l'on veut, de la « prémusique », et, sans méconnaître l'originalité de cet art agaçant et joli, veillons, du moins, à éviter le ridicule de le trop prendre au sérieux.

Comment le pourrait-on d'ailleurs, si M. Debussy, négligeant ce qui est humain, autrement dit la mélodie, ne nous donne que de vains accords dont la raison

1. Cf. les articles de la *Revue Blanche* (1901), où il faut lire la suite de jugements infiniment comiques portés sur Bach, Beethoven et « les chefs-d'œuvre faisandés » de Richard Wagner. Et encore récemment, sans craindre la risée, M. Debussy déclarait, parlant de la Tétralogie, que « vous y entendez toujours la même chose ! » *Comœdia*, n° du 4 novembre 1909.

d'être échappe, se bornant, en guise de musique, à nous offrir de pures ébauches ? Objectera-t-on que c'est par ce moyen qu'il obtient justement les effets qu'il recherche : ce vague, ce délié, ce je ne sais quoi d'impalpable ? Mais, le charme d'une buée est de recouvrir quelque chose, de laisser deviner la réalité même qu'elle adoucit et qu'elle estompe. Rien de tel chez M. Debussy, dont la musique ne fait rien entrevoir, par la raison sans doute qu'elle contient fort peu de chose. Telle quelle, elle est à la mode. Je le regrette pour l'auteur, car c'est signe de vie brève, et qu'on ne peut plus rapidement elle passera. Je suppose que ceux qui la goûtent doivent éprouver, grâce à elle, une excitation surtout littéraire. A cet égard, j'admets volontiers qu'elle donne lieu à rêveries. Elle nous transporte en un monde évanouissant, étrange, où la lumière n'est qu'un clair de lune indéfini, où les eaux sont dormantes, où tous les bruits sont amortis, où les voix, qui balbutient, ne laissent entendre que mots puérils, vagues, à peine formés. Tout cela, aussi dénué que possible d'esprit de vie et de fraîcheur. Le souffle matînal n'a jamais passé là ; il n'y a jamais ce qui chante. On dirait que les sentiments s'y osent exprimer à peine. Ils ne parlent pas, ils chuchotent. Pour appliquer à cette musique la terminologie de Schopenhauer,

j'oserais dire qu'elle n'est pas une idée du monde : tout au plus une idée des limbes.

Mais n'est-ce pas là précisément ce qui explique son succès ? Elle m'apparaît comme une manière de protoplasme musical. Cet art amorphe, si peu viril, semble fait tout exprès pour sensibilités fatiguées. Il faut que ce soit le cas de la plupart des nôtres, car je ne m'expliquerais pas autrement l'engouement puéril dont il est l'objet. Cette musique a les pâles couleurs ; aussi plaît-elle à nos chloroses. Il n'est pas jusqu'à sa douceur un peu amère et étrange qui ne flatte nos secrètes paresses et qui n'enchante nos langueurs. Elle se joue à la surface des choses. Elle ne nous touche pas : elle nous frôle. Les femmes l'apprécient. Elle est bien faite à leur mesure. Et combien, parmi nous, sont femmes sur ce point ! Ces petites vibrations trouvent en eux juste l'écho qui leur convient. Quant aux grandes ondes wagnériennes, comment, pour des sensibilités de cet ordre, ne seraient-elles pas trop puissantes ?

Que n'a-t-on pas invoqué pourtant, pour légitimer cette formule ! M. Combarieu, qui prend un honnête plaisir à déduire ses admirations, n'a pas craint de mettre en branle, lourdement, toute la machine métaphysique. La page suivante, citée par M. Bellaigue, mérite de l'être une seconde fois :

Je considère le rythme comme l'œuvre d'une intelligence artistique encore rudimentaire, qui, trop faible pour saisir les choses dans leur continuité et leur plénitude, les réduit à des proportions moyennes, les morcelle pour les mieux comprendre, en répète certaines parties pour que la mémoire ait plus de prise sur elles, en un mot, introduit dans le langage qui les exprime des rapports artificiels... L'intelligence suprême ne pense pas le monde sous forme rythmique puisque le temps n'existe pas pour elle, et que le rythme est la division du temps.

Ah ! gardons-nous des théories, car cet argument, si divin, à quoi tendrait-il, en somme, sinon à placer *Pelléas* au-dessus de la 9e Symphonie ? Et sans doute, rien n'égale en beauté certains grands effets naturels : bruits du vent, de la mer, dont le rythme vaste échappe. Mais, depuis quand le rôle de l'art est-il de les reproduire ? C'est la matière dont il lui faut extraire des accents, sinon supérieurs, du moins différents, plus humains, marquant par là leur origine. Comment dès lors appellerais-je musique ces vagues effets de harpe éolienne, ces bégaiements d'une naïveté falsifiée et suspecte, en quoi M. Debussy a résumé toute sa formule ?

Lui-même se rend si bien compte des dangers de son procédé qu'il met tout son soin à en rompre, çà et là, la monotonie, au moyen d'accords dissonants, inter-

calés un peu au hasard et qui ne semblent placés là que pour nous étonner. Cela aussi a d'ailleurs bientôt fait de paraître excédant, comme tout ce qui ne se sent pas de l'inspiration, mais du calcul ; si bien que, loin de masquer le procédé, cet artifice le souligne. Il donne à l'œuvre entière un caractère désaccordé, une allure fantasque, bizarrement versatile. On se trouve surpris par d'étranges sursauts d'orchestre, qui, parfois, je l'accorde, correspondent à ceux des personnages et aux innombrables petits effarements des héros de M. Maeterlinck, mais qui, plus souvent encore, ne correspondent bonnement à rien. Joignez-y la bizarrerie des sonorités debussystes, dont il faut bien dire un mot, tant le caractère qu'elles affectent est étrange. Peu ou point d'accords pleins. Des timbres sans franchise, quelque chose, oserais-je dire, à la fois d'aigre et de douceâtre, qui éveille, on ne sait comment, une idée d'équivoque et de fraude. Et ces accords, toujours captieux, arrivent là sans motif, comme au gré d'une improvisation qui s'éparpille. C'est le papillonnage musical que M. Debussy érige en principe. Ce caractère de liberté suprême, dont on ne craint pas de lui faire honneur, me paraît se réduire à du pur arbitraire. Cela fait songer aux petits caprices d'un feu follet qui voltige. Pour qui connaît le terme allemand, ce serait le cas d'ajouter

que ses trompeuses lueurs ont égaré plus d'un des nôtres. Voilà pourtant l'art minuscule que certains, naïvement, proclament l'art de l'avenir et qu'ils opposent, sans rire, à celui de Wagner. — Voyez-vous Francis Jammes comparé à Gœthe ou à Shakespeare ? Au fond, ceux qui pensent ainsi n'ont jamais senti la musique. Surtout, ils n'ont pas compris qu'elle peut tout exprimer en n'usant, s'il le faut, que des moyens les plus simples. C'est l'inverse, exactement, de ce qu'on nous offre ici, qui est le type d'un essai laborieux de musique élémentaire.

D'ailleurs, ces effets tant vantés de fluidité, de douceur, faut-il vraiment, pour y songer, qu'on ait attendu M. Debussy ? Sans évoquer *l'Or du Rhin* et son début incomparable, telles pages d'orchestre : le *scherzo de la reine Mab* ou le prélude de *Lohengrin*, sont, certes, des merveilles de grâce aérienne. Et, si l'on veut de la musique d'auteurs moins imposants, n'a-t-on pas celle de M. Duparc, ou celle encore de M. Fauré, si attique, si fine, si délicatement parfumée [1] ? Enfin, je recommande à M. Ravel (l'étonnant auteur de *Miroirs*) les effets de mystère et de rêve obtenus par Schubert, dans des lieds si simples, qui pourtant nous émeuvent

1. Songez au scherzo du 1er quatuor.

jusqu'aux larmes [1] ; car jamais le rêve ne se sépare du sentiment chez les vrais maîtres. Mais quoi, je cite Schubert, et à peine connaît-on en France l'œuvre de ce grand homme.

Pour revenir à M. Debussy et à sa formule, un dernier trait doit en être marqué, comme étant un de ceux qui expliquent encore son triomphe : je veux parler de cette recherche du ténu, de l'infiniment petit, qui domine un peu partout, notamment en littérature. C'est par où cet art sans grandeur se révèle bien de son époque. Il se réduit à une poussière musicale, à une mosaïque d'accords. L'auteur fignole chaque mesure, avançant note par note, s'attardant dans le minuscule. A défaut de l'élan souverain d'une inspiration absente, nous assistons à d'infimes recherches de sonorités rares, recherches dont on ne peut même pas dire que les effets en soient variés. Somme toute, musique subtile, mais où rien ne vit, ne palpite ; petite formule industrieuse, mais combien inféconde et restreinte ; art lilliputien, pour une humanité des plus réduites.

Et notez que le même procédé va se répétant sans relâche, ce qui est, si l'on y songe, juste l'inverse du génie. Il semble que M. Debussy s'en voudrait de résou-

1. *Der Doppelgänger, die Stadt.*

dre un accord. Pour le reste, et sans parler de son chromatisme, il procède à coup de hachures, de petits frottements sonores qui, joints à sa gamme de harpe et à ses trompettes toujours bouchées, constituent le plus clair de son habileté orchestrale. Cette adresse si vantée, M. Jean d'Udine, un admirateur, je crois, n'a pourtant pas craint de la qualifier, un jour, de « simple roublardise » [1]. D'ailleurs, serait-elle poussée jusqu'à ses limites extrêmes, qu'il est clair que les combinaisons les plus riches, les plus ingénieuses, n'arriveront jamais, en musique, à suppléer à l'inspiration. L'œuvre orchestrale, bavarde, brillante et brouillonne, de M. Richard Strauss est là pour en faire la preuve. — A dessein, je ne parle pas de ses lieds, où la sensibilité allemande reparaît. Il nous y fait grâce de son tumulte et de sa frénésie de commande.

Quant à la gamme debussyste, avec ses intervalles entiers, je veux bien, pour l'instant, ne lui rien objecter, essayer même de l'admettre. Chaque artiste, en effet, a le droit, pour exprimer ce qu'il sent, de recourir librement à tel moyen dont il est juge. La valeur de sa méthode s'appréciera au résultat. Mais, du moins, serons-nous, dès lors, en droit de protester si l'auteur,

1. *Le Courrier musical*, 1er novembre 1905.

choisissant à dessein un vocabulaire hors d'usage, ne se sert de cet instrument volontairement compliqué que pour un résultat tout mesquin et médiocre.

*
* *

Voilà pourtant la tendance qui partout règne actuellement. Un des jeux préférés des sophistes du second siècle était de consacrer des poèmes à l'Eloge de la mouche. Cet idéal semble celui de beaucoup d'auteurs d'à présent. Écrivains pointillistes, partisans du vers libre ou de la prose rythmée, tous cultivent à l'envi la méthode microscopique. Ils invoquent bien l'art japonais, mais ne l'imitent que par ses côtés infimes. Ils tourmentent la langue, ils tenaillent les mots, font mille efforts prétentieux, pour un résultat dérisoire.

Que dire enfin de cette manie qui sévit en sculpture depuis qu'un puissant artiste n'a pas craint d'en donner l'exemple [1], de fabriquer du vieux-neuf, de n'exposer que des débris, des œuvres inachevées, systématiquement informes ! Tout cela marque, à n'en point douter, un mouvement de réaction contre la clarté qui régna longtemps chez nous, en maîtresse un peu absolue. On

1. Rodin, sans doute influencé par Rosso.

s'est mis, de toutes parts, à courtiser l'imprécision. On ne manqua pas, d'ailleurs, de dépasser la mesure, comme chaque fois que c'est la théorie plus que l'inspiration qui nous guide. En poésie, Verlaine avait trouvé la note juste ; on n'eut garde de s'y tenir. Il n'est pas jusqu'aux philosophes qui ne semblent glisser, de nos jours, à une sorte de debussysme. Par réaction contre l'intellectualisme et ses excès, ils vont prônant une philosophie fluide et amorphe. Mais, à vouloir par trop se passer des concepts, ils arrivent à ce résultat décevant d'exciter l'imagination en croyant parler à l'intelligence, et de nous faire agréablement rêver plutôt que profondément réfléchir. On a appelé, non sans esprit, la philosophie pragmatiste une philosophie sans parole. On peut trouver qu'elle parle beaucoup pour mériter pareil titre. Mais cette apparente contradiction s'explique. Ces philosophes, estimant que la pensée est incommensurable avec le langage, n'ont d'autre ressource que de se taire, ou d'essayer, par l'abondance même des phrases et des périphrases, de suppléer à la pauvreté inhérente à tout moyen d'élocution. C'est de préférence ce qu'ils font, et ainsi l'intellectualisme prend sur eux sa revanche.

Est-il besoin, passant à un autre domaine, de rappeler l'impressionnisme ? Cet art a bien trop d'éclat,

lorsqu'il est traité par des maîtres et, sous son apparente mollesse, révèle bien trop de vigueur, pour que j'institue entre l'art debussyste et lui une comparaison qui serait assez vaine. On n'en doit pas moins constater qu'au sein même de l'École une évolution s'est produite, tendant à obtenir des effets de plus en plus impalpables. Ce fut le cas de Pissaro lorsqu'il peignit ses *Vues des Tuileries*, et Claude Monet, dans ses *Brumes de Londres* et récemment dans ses *Nymphéas*, a su pousser encore bien plus loin les choses. — Quant à Eugène Carrière, mon désir est d'en parler, non certes pour le rattacher au mouvement qui nous occupe, mais bien pour marquer fortement tout ce qui l'en sépare. Ceux-là se trompent qui ne voient en lui que l'homme d'un procédé. Derrière le brouillard de ses toiles, c'est toute une humanité qui palpite. Et ce qui la rend si vivante, ce sont ces qualités maîtresses qui révèlent le grand peintre : la perfection du dessin, le sens architectural, l'entente des volumes, enfin, cet esprit de synthèse qui subordonne le procédé au sentiment et les détails de l'œuvre à un plan supérieur. Au surplus, si l'on peut regretter que Carrière ait un peu négligé la couleur [1], encore n'est-ce point là une lacune irrémédiable. Le

1. Moins dans ses portraits que dans ses paysages.

rôle du coloris, en peinture, n'est peut-être pas le premier. L'essentiel est plutôt le dessin, tout comme la mélodie, en musique. — Que l'on songe au *Faust* de Schumann, qui nous émeut si profondément, malgré son orchestration défectueuse.

Enfin, faut-il répéter qu'une formule n'est rien par elle-même, qu'elle ne vaut que par le génie de l'artiste qui en fait usage ? Nous devons au pointillisme bien des toiles fâcheuses, mais aussi les fresques d'Henri Martin et leurs poudroiements splendides. En musiqne, je serais tenté de condamner tout morceau à programme si, à côté de l'œuvre de Liszt, ne se dressait celle de Berlioz[1]. Mais il est clair que l'engouement debussyste est, avant tout, affaire de mode. Nous avons comme cela, à Paris, nos crises admiratives, nos petites maladies de saison. On peut dire que M. Debussy a fait secte en musique. Les professionnels de sa gamme sont actuellement légion. Mais, pour quelques essais réussis comme la *Chambre blanche* de M. Gabriel Grovlez, que d'imitations vaines, de contre-façons enfantines et combien de jeunes talents à jamais amoindris ! A-t-on remarqué qu'au milieu des fort belles pages d'*Ariane et Barbe-Bleue*, l'acte le moins heureux

1. Et il est arrivé à Berlioz lui-même de se tromper : par exemple, dans la scène du tombeau de *Roméo et Juliette*.

est précisément le second, où domine l'influence debussyste ? Quant à M. Gabriel Dupont, l'auteur de *la Cabrera*, son talent un peu vulgaire semblait bien fait pour le préserver. Mais non, la contagion est telle que lui-même n'a pu s'y soustraire.

Ces caprices du goût parisien sont, à la vérité, bien étranges. Une de ses caractéristiques est d'aller toujours aux extrêmes. Est-il rien de plus violent, par exemple, que l'art d'Octave Mirbeau ? Cet homme est de force à agir sur les nerfs les plus résistants. Il prend plaisir à choquer, à brutaliser le lecteur. Rien de ce qui est inhumain ne lui est étranger : c'est le Caligula du roman. Pourtant, les mêmes personnes que sa manière forte enchante s'extasieront devant Mallarmé, porteront aux nues René Ghil et feindront de se délecter à l'art faussement délicat d'un tas de petits-maîtres. En peinture, ils adoreront pareillement Maurice Denis et Gauguin, Charles Conder et Cézanne, tous réunis par la seule vertu du snobisme conciliateur[1]. Et notez que s'il arrive que le hasard mette à la mode un génie véritable, notre admiration, même alors, garde la marque de l'outrance. Tantôt nous en prenons occasion pour rabaisser quelque rival (et c'est ainsi qu'au lendemain

1. Cf. la préface écrite par Jacques Blanche pour le *Catalogue de l'exposition Conder*, avril 1906, chez Durand Ruel.

de la reprise d'*Hippolyte et Aricie,* beaucoup commirent cette sottise de sacrifier Gluk à Rameau), tantôt, sous le prétexte de rendre justice à un grand homme, nous nous mettons à l'exalter sans discernement, sans choix, poussant, par exemple, le zèle franckiste jusqu'à nier contre l'évidence que telles pages des *Béatitudes* rappellent fâcheusement Meyerbeer. Et ce besoin de prendre parti sans atténuation ni nuance, n'allez pas croire qu'il soit la marque d'une originalité vigoureuse. C'est bien plutôt parce que nous sentons faiblement que nous cédons à la tentation d'exagérer nos jugements et d'accuser ainsi, à peu de frais, une personnalité factice.

Et puis, nous avons si peur d'être accusés de manquer de hardiesse ! Paris est plein de ces critiques de salon que la crainte de retarder préoccupe plus que toute chose. Ils poussent si loin le culte de l'exception et la fureur du distingué qu'au besoin ils estimeraient le talent en raison inverse du succès. Mais suffit-il qu'une œuvre soit exempte de vulgarité pour être belle? A ce compte, il faudrait trouver de la valeur à la musique de M. Erlanger, ce qui serait, à coup sûr, excessivement déraisonnable. Par contre, celle de M. Charpentier, malgré son allure un peu commune, arrive souvent à l'émotion et à la poésie et atteint même, dans *Louise,* à

une sorte de grandeur. Mais pour certains, peu sûrs de leur goût, la consécration populaire devient un motif de méfiance. C'est ainsi que le dédain qu'on ne craint pas d'afficher pour Berlioz pourrait bien n'être que le contre-coup du succès de sa *Damnation*. Le plus grand de nos musiciens, si français par son art qui vaut avant tout par la ligne, est en disgrâce actuellement auprès de certains cénacles. On lui reproche ses travers, son clinquant romantique, sans voir ce que tout cela recouvre d'inspiration noble et ardente[1]. Et sans doute, mélodiste avant tout, ne fit-il guère que composer des romances, mais disons bien qu'il en sut trouver dont le chant est sublime. Au surplus, aurait-on besoin d'insister sur ces choses, si nos contemporains n'avaient tendance à tout méconnaître et confondre? Étrange époque que celle où l'on voit comparer Jules Laforgue à Henri Heine, M. Francis Jammes à Rousseau et M. Debussy à Wagner!

*
* *

Un de ses traits dominants est d'adorer le faux naïf, non pas la candeur du génie, celle dont Bach et Schu-

1. Cela a été un peu le cas pour Chateaubriand. — Mais songez encore à ce qu'il y aurait d'absurde à ne voir, par exemple, en Bach, que le contrepointiste.

bert ont donné des exemples, mais la puérilité feinte, la naïveté machinée, l'imitation vieillotte des grâces de l'enfance. Cet effort pour balbutier, c'est tout l'art de M. Debussy; c'est aussi, bien souvent, celui de M. Maeterlinck[1]. Parlerai-je de ce romancier passé maître, comme chacun sait, dans le genre mystique? Ce qui fait le charme de ses créatures, petites âmes dolentes et perplexes, agitées de sentiments si précaires, c'est surtout l'abandon avec lequel elles se livrent à leur Inconscient. Cela ne va pas sans inconvénients, dont le plus grave est justement cette recherche voulue de l'enfantillage. D'où une impression, parfois bien désobligeante, de faux puéril et de fraîcheur défraîchie. M. Francis Jammes semble avoir atteint, dans cette voie, des limites qui ne se peuvent franchir. Songez aussi à M. Maurice Denis, peintre délicieux des paysages toscans, mais que perd la recherche niaise d'une gaucherie affectée.

Le procédé de M. Maeterlinck est d'ailleurs des plus simples. C'est un art de remplacement. Son savoir-faire consiste à remplacer l'idéal par l'irréel, l'émotion par la verbosité mystique, la grâce par le faux naïf, la poésie enfin, par je ne sais quel mélange d'obscurité et

1. Il y a une partie de l'œuvre de M. Maeterlinck, agréable et simple, que je ne vise pas.

de fadeur. Ce ne sont qu'unions d'âme, amours à l'état d'éternelle et suave préface[1]. Quelque chose comme une combinaison d'Emerson, de Burne Jones et de mauvais Shakespeare. Il n'y a pas comme ses personnages pour dire des futilités sur le ton le plus solennel. Cela fait croire au génie, et d'ailleurs en dispense. L'un d'eux prononce, dans *Ariane :* « Il y a donc une clarté dans les plus profondes ténèbres ! » A dire vrai, c'est plutôt inversement que M. Maeterlinck procède : il commence par envelopper d'obscurité les situations les plus claires, et puis nous donne ce facile mystère pour de la poésie. Il se complaît à la description des âmes indécises. Ses héros à la vie tremblante, avec leurs semblants de pudeur, puérils, vaguement sensuels, agités de perpétuelles craintes, ont proprement la délicatesse des êtres qui existent peu. Ce ne sont guère que petits personnages de songe et de mensonge. Des pressentiments continuels leur tiennent lieu de sentiments. Leur individualité est si flottante qu'entre eux on les distingue à peine. Innocente imagerie ayant tout juste la valeur d'un musée gracieux de petites poupées mélancoliques.

1. Connaissez-vous cette amusante définition de Wells : « Qu'est-ce qu'une union d'âmes ? C'est un extra, une sorte de fioriture. Et quelquefois, comme quand on fait déposer sa carte par un laquais, c'est une substitution à la présence réelle. » *Miss Waters.*

Il va de soi que le sexe, par cela même qu'il individualise, fera généralement défaut à des héros si épurés. A cet égard, et j'allais dire à cet endroit, Pelléas se distingue mal de Mélisande. Asexués, ils pourraient d'ailleurs l'être d'une manière assez exquise. Gœthe, à la fin du second *Faust*, n'a pas craint d'évoquer ces anges trop charmants, qu'il charge du soin de toucher, d'attendrir Satan lui-même. Ravissante gaucherie de la première adolescence ; douceur délicieuse des visages florentins... Mainte fois l'on a signalé le caractère de charme insinuant, d'intimité doucement prenante, qui distingue l'art de Florence et l'oppose à l'art vénitien. Cela ne tiendrait-il pas au soin qu'ont pris ces peintres d'interposer au premier plan, entre leur sujet et le spectateur, ces figures mutines, d'une perfidie charmante, si propres, par leur grâce et l'indécision même de leur sexe, à s'attirer sans distinction toutes les faveurs ?

Mais que nous voilà loin de M. Maeterlinck et de ses figurines ! Son procédé est bien différent. Il consiste à prendre des adultes, puis à les réduire à l'enfance en leur imposant, si je puis dire, la livrée de la naïveté. Ils en feignent les perplexités, l'inexpérience, l'émoi facile et jusqu'aux petits artifices boudeurs. Pour ma part, je trouve peu de charme à cette simili-enfance.

Mais ce ne sont pas seulement des enfants : ce sont des enfants neurasthéniques et malades. Ils semblent toujours comme mal à l'aise avec eux-mêmes. Un rien les déconcerte ; ils sont sujets à de légers effrois dont ils ne sont pas les maîtres. De la retraite mystérieuse de leur petit moi, ils ne savent que jeter des regards d'anxiété sur les choses. Leurs réactions sont anormales. On en fait la remarque[1] : tout mouvement un peu vif produit chez eux un sursaut des facultés conscientes et la peur paraît être leur sentiment dominant. Pelléas dit au petit Yniold : « C'est toi qui frappes ainsi ! Ce n'est pas ainsi qu'on frappe aux portes. C'est comme si un malheur venait d'arriver. » Ne trouvez-vous pas que voilà bien du mystère ? L'étrange manie qu'ont ces personnages de vous donner de petites choses pour graves et primordiales, d'attribuer à tous leurs gestes une signification ineffable, d'enjoliver leurs moindres propos de maximes superflues et d'avoir l'air de vous garder, pour chacun de leurs discours, un peu de métaphysique disponible ! Tout cela, à parler franc, c'est proprement du Shakespeare pour les snobs.

Ces craintes indéfinissables de regarder, de sentir, de toucher un objet quelconque ont leur nom en pathologie : on les appelle des phobies.

1. Paul Flat, *Revue bleue* du 10 octobre 1903.

« Le mystique, dit M. Nordau (confondant peut-être « le vrai myticisme avec ses formes inférieures), croit « percevoir ou pressentir des rapports inconnus ou « inexplicables entre les phénomènes ; il reconnaît dans « les choses des indications de mystère et les considère « comme des symboles par lesquels quelque puissance « obscure cherche à révéler ou du moins à faire soup- « çonner toutes sortes de choses merveilleuses qu'il « s'efforce de deviner, le plus souvent en vain... Le mot « le plus simple prononcé en présence du mystique « lui semble une allusion à quelque chose de caché ; « dans les mouvements les plus ordinaires et les plus « naturels, il voit des avertissements secrets. *Les cho- « ses ne sont pas ce qu'elles paraissent*, telle est l'affir- « mation constante que l'on entend souvent sortir de la « bouche du mystique. Il vit comme environné de « masques inquiétants..... »

Je m'en voudrais de tout ramener à la pathologie, ce qui est facile. Pourtant, à condition de n'être point dupe de la méthode, celle-ci peut être, à l'occasion, d'un emploi divertissant. Or, sait-on que le goût, la recherche de l'enfantillage correspondent à des cas morbides particulièrement bien étudiés ? Ce sont ceux où la sénilité s'ingénie à paraître jeune. Ces malades se jouent à eux-mêmes une sorte de comédie. « Ils se

« font, dit M. Pierre Janet, naïfs, petits et câlins; ils « jouent l'ignorance complète et aiment à passer pour « un peu *bébêtes*. C'est qu'ils désirent une direction « douce qui les amène à tous les actes en leur aplanis- « sant les voies... Ils diminuent progressivement leur « âge, comme s'il revenaient à une mentalité enfantine, « à mesure que leurs souvenirs se réduisent et se rétré- « cissent aux acquisitions initiales, les dernières à « s'effacer. C'est ce qui a fait donner à quelques au- « teurs le nom de puérilisme à cette régression. A cette « affectation de simplicité enfantine il faut joindre le « rabâchage, la répétition incessante d'un même mot « ou d'une même phrase ; et surtout ces craintes indé- « finissables dues au sentiment fréquent d'une domina- « tion mystérieuse et irrésistible qui est le plus souvent « comparée à l'obligation morale ou religieuse. »

Tout cela ne fait-il pas songer à la manière de M. Maeterlinck et, pour le moins autant, à celle de M. Debussy ? J'avoue, d'ailleurs, que leurs deux génies me paraissent s'adapter à merveille. Voyez par exemple comme, dans la scène du petit Yniold, les niaiseries musicales accompagnent et soulignent immanquablement celles du texte. Moussorsgsky, dans sa *Chambre d'enfants*, avait tenté quelque chose d'analogue ; mais, c'est surtout ici que le goût est affaire de

mesure, et ses mélodies restent aimables grâce à ce qu'il a su la garder.

Au surplus, il est un mérite qu'on ne saurait enlever à M. Debussy, c'est d'avoir eu l'instinct délicat des sujets qui vraiment lui conviennent. Il lui faut des héros au sang pâle, frêles, toujours un peu languides. Rossetti, Mallarmé, Maeterlinck furent bien choisis pour l'inspirer. Par contre, le jour où il a voulu s'attaquer à Baudelaire, il n'a pu que le rapetisser et singulièrement l'affadir. Ces mélodies aux courtes ailes, ce petit lyrisme qui s'évertue, quoi de plus contraire à la majesté du poète? Mais ailleurs, encore une fois, l'appropriation de la musique au texte séduit par une entente harmonieuse que l'on a plaisir à goûter. C'est qu'au fond, cet auteur est bien moins musicien qu'artiste, et peut-être c'est pourquoi il nous plaît, à nous autres Français. En particulier, *Pelléas* m'apparaît comme une réussite. Les décors et la poésie font partie intégrante de son charme. J'y vois le fruit d'une collaboration très remarquable : celle de MM. Maeterlinck et Carré, — sans oublier M. Debussy.

C'est ce dont M. Vincent d'Indy faillit, un jour, s'apercevoir :

En quoi réside la cause de cette émotion dont ne peuvent se défendre les auditeurs de bonne volonté? Dans le

drame même?... oui, certainement, mais le drame *seul* ne suffirait pas à produire une impression de ce genre spécial. Dans la musique?... oui, certainement, mais la musique *seule* ne saurait être créatrice de la complexe émotion dont je veux parler... La musique *en soi* ne joue, dans *Pelléas*, la plupart du temps, qu'un rôle secondaire. C'est ici le texte qui est le point principal, le texte merveilleusement adapté, en sa conception sonore, aux inflexions du langage et baignant en des ondes musicales diversement colorées qui rehaussent le dessin, révèlent le sens caché, magnifient l'expression, tout en laissant la parole transparaître toujours au travers du fluide élément qui l'enveloppe [1].

Critique en somme assez juste, mais d'où l'on me permettra de conclure que le grand mérite de M. Debussy est un mérite d'adaptation.

Craignons toutefois d'exagérer. Il est certain que l'*Après-midi d'un Faune* doit trouver grâce auprès de tous. Dans le genre « arachnéen », rien de plus réussi. Avec ses sinuosités d'orchestre et ses jolies nonchalances, c'est un vrai miracle de subtilité. Dans *Pelléas* même, il serait injuste de ne pas relever des passages. La lecture de la lettre est d'une noble déclamation. C'est d'ailleurs là, dans cet essai de claire diction, dans cette façon de poser de la musique le long de la prose, sans

1. *L'Occident*, juin 1902.

préjudice pour le texte, qu'est le plus curieux, sans nul doute, de la tentative debussyste. — A défaut de coloris, car ce mot, appliqué à cet art, m'a toujours paru hors de mise, je goûte, dans la scène de la grotte et à la sortie du souterrain, de curieux effets musicaux d'ombre et de lumière. J'ajoute enfin qu'à l'avant-dernier acte, la scène de la fontaine nous apporte comme une bouffée d'assez délicate poésie. Charme doux, auquel on aurait bien tort de me croire insensible.

Malheureusement, ce ne sont là que lueurs vite évanouies. Cette formule, par elle-même, n'est pas longtemps soutenable. (Supposez l'art du miniaturiste appliqué à la fresque). Bonne au plus pour de courts morceaux, elle a tôt fait, en se prolongeant, de nous devenir fastidieuse. Les Alexandrins, qui raffinaient eux aussi, avaient du moins compris que la brièveté était une loi nécessaire de leur art minutieux. J'aurais souhaité que M. Debussy eût fait preuve d'un goût pareil, car son œuvre, à mon sens, n'aurait pu qu'y gagner.

Au reste, est-il besoin d'observer qu'une bonne part des critiques que j'adresse vont moins encore à cet artiste lui-même qu'à ses fâcheux admirateurs ? Que n'ont-ils vu qu'une telle musique, à caractère exceptionnel, avait tout juste le genre d'intérêt qui s'attache

à une tentative, et qu'il n'était de pire faute que de prétendre l'imiter ? — (Aussi bien, de tous ceux qui font du Debussy, est-ce encore lui qui y réussit le mieux.) — A défaut d'intelligence critique, le rapide épuisement de l'auteur aurait bien dû les éclairer. Est-il rien de plus vain que ses compositions récentes, de plus froidement ennuyeux, par exemple, que son *Hommage à Rameau* ? Il faut être M. Laloy pour écrire que « ce « tombeau en musique est digne d'être comparé, pour « sa tristesse sereine, aux plus belles offrandes funèbres « que l'art grec nous ait laissées ! » Pourtant, il n'est pas jusqu'à M. Pierre Lalo, d'un goût si fin et si sûr, que cette musique n'ait amené à avancer d'étranges choses. Croirait-on qu'il s'est avisé naguère de relever dans *Pelléas* « des traces de l'idéalisme épuré de Parsifal » [1] ? Il fut un moment, pourtant, où il avait eu l'air de se reprendre. Ce fut à l'occasion des trois esquisses symphoniques données par M. Debussy sous ce titre : *la Mer*.

Il me semble, écrivait-il, qu'il a *voulu* sentir plutôt qu'il n'a vraiment, profondément et naturellement senti; il me semble qu'il a *voulu* exprimer ce qu'il ne sentait pas ou ne sentait qu'à moitié. Pour la première fois (?) en écoutant

1. *Le Temps*, n° du 23 juin 1908.

une œuvre pittoresque de M. Debussy, j'ai eu l'impression non point d'être devant la nature elle-même, mais devant une reproduction de la nature : reproduction merveilleusement raffinée, ingénieuse et industrieuse, trop peut-être ; mais reproduction malgré tout... Je n'entends pas, je ne vois pas, je ne sens pas la Mer. »

Théophile Gautier, qui, lui aussi, se plaisait aux « transpositions d'art », se trouvait plus inspiré par les tableaux que par la nature même. Mais au moins ses descriptions, si variées, valaient-elles pas la richesse d'une palette incomparable. Rien de tel chez M. Debussy, dont l'art est tout monochrome. Vraiment, lui seul était capable, en nous décrivant la mer, d'arriver à nous donnner une impression de petitesse, des effets d'aquarium, une tempête d'agrément, l'immensité en miniature. Mais je m'en voudrais de ne point placer en regard l'explication de M. Laloy. « Il ne faut point lui reprocher, nous dit-il, de ne pas avoir peint une mer assez effrayante. Avoir peur, c'est ne pas comprendre ; l'initié ne peut connaître la peur ; les éléments sont ses amis, et il s'avance fraternellement parmi leur apparente colère. » M. Laloy réalise en personne le type de l'initié. M. Debussy a éveillé brusquement dans l'âme de ce professeur un lyrisme qui sommeillait. Il a pour sa musique une vénération quasi divine. Ne croyez

point que j'exagère. A des auditeurs qui vont ouïr de ses œuvres, il parle, conférencier mystique, des « mystères musicaux » qui vont être célébrés devant eux. Et puis, après avoir comparé M. Debussy aux magiciens de l'Inde, il s'excuse, en terminant, de les avoir, par sa causerie, retenus trop longtemps « au seuil du Paradis terrestre ». C'est qu'en effet cette musique, à l'en croire, aurait un pouvoir singulier : « Elle exprime de primordiales vérités, inaccessibles à l'entendement humain ; par elles nous sont révélées et la vie des choses et notre propre vie. Elle nous ramène à un état d'innocence, de pureté et de limpidité absolues, où la notion même du mal n'existe pas encore, aucune règle n'ayant été imposée. *Avant la faute*, telle pourrait être sa devise [1]. » Si j'ai bien compris M. Laloy, c'est à l'art du Paradis terrestre qu'il rattache cette musique, par l'intermédiaire chronologique de celle des Chinois et des Javanais. Voilà ce qui peut s'appeler faire œuvre de science. Mais que répondre à ce dérèglement d'éloges, à cette frénésie laudative et à des gens qui se jettent de suite en de si grands discours !

Parlant de M. Debussy, à propos de *la Mer*, il déploie un tel enthousiasme, qu'à peine trouverait-on quelques

1. *Le Mercure musical*, 1er mars 1906.

œuvres de génie, *Parsifal* ou la Messe en *ré*, qui en soient vraiment dignes. Il s'écrie, en songeant à ces pâles esquisses : « Il faudrait citer toutes ces pages « sublimes et qui étreignent la gorge comme tout ce qui « est surhumain. Il n'y a à mon sens que la musique de « M. Debussy et les spectacles de la nature qui font « ainsi souffrir à force de joie et par l'excès même de « leur beauté[1]. »

De pareils jugements justifieraient toutes les critiques. Je m'en serais voulu de ne point les citer. On ne saurait plus résolument offenser le bon sens, ni, d'ailleurs, rendre à la musique française un plus détestable service. Si notre École brille, à l'heure actuelle, par l'originalité et le talent, il semble qu'il y aurait pourtant moyen de le reconnaître, sans tomber en de si maladroites et folles exagérations. Celles-ci n'en demeurent pas moins, d'ailleurs, d'une signification précieuse. Une sorte de sincérité s'y révèle, malgré tout. C'est ainsi que tous ceux que Wagner laissait froids, et qui hésitaient à le dire, saisirent ce prétexte honorable d'une confession et d'un aveu. Ayant trouvé un petit art à leur mesure et convenance, ils puisèrent dans cette découverte le courage qui leur avait manqué. De ce

1. *Le Mercure musical*, 1er novembre 1905.

jour, ils renièrent sans façon les chefs-d'œuvre qu'ils feignaient d'entendre, mais dont il était clair que la grandeur leur échappait. Ce leur fut l'occasion d'une franchise tardive ; et ainsi prit fin du même coup la plus agaçante des hypocrisies. — Mettant à si haut prix la sincérité chez les autres, on ne s'étonnera pas que j'aie tenu à en faire preuve, tout le premier. Un tel devoir est si loin d'ailleurs de m'apparaître comme pénible que j'avoue que mon plaisir le plus vif fut encore de m'y conformer.

Raphaël Cor.

UNE ENQUÊTE

DE LA

Revue du Temps Présent

Aussitôt après la publication de l'article de M. Raphaël Cor, et en présence du succès de presse qui l'accueillit, nous posions dans la *Revue du Temps Présent* les questions suivantes :

Quelle est l'importance réelle et quel doit être le rôle de M. Claude Debussy dans l'évolution musicale contemporaine?

Est-il une individualité originale, seulement accidentelle ?

Représente-t-il une nouveauté féconde, une formule et une direction susceptibles de faire école, et doit-il faire école en effet?

Nous reproduisons ici dans l'ordre alphabétique toutes les réponses reçues :

25 octobre 1909.

MONSIEUR LE DIRECTEUR DE LA *Revue du Temps présent*,

La musique de M. Debussy s'est imposée si souverainement depuis quelques années, et a eu dans certains cas de si fâcheuses répercussions, qu'une réaction était inévitable. C'est d'ailleurs tout à l'honneur de la vitalité du goût musical français, qu'ayant subi fortement l'influence d'une forme d'art, il redoute aussitôt d'y trouver une ornière, se ressaisisse, et cherche à s'en libérer. Mais, nier cette forme d'art, l'oublier volontairement, ou la méconnaître est une attitude tout autre, déplorable à mon sens, et que M. Raphaël Cor me paraît adopter un peu inconsidérément. Certaines de ses affirmations même sont si paradoxales qu'il faut considérer attentivement le sérieux soutenu du ton pour se persuader qu'il ne s'agit pas là d'une mystification raffinée. Quoi qu'il en soit, pour discuter avec fruit son opinion, il faudrait un article au moins aussi long que le sien ; la parole vaudrait mieux encore, avec textes à l'appui et piano à disposition. Je me promets de lui proposer cette loyale et courtoise discussion lors de mon prochain passage à Paris.

En attendant, permettez-moi d'indiquer les arguments qu'on lui peut opposer.

Posons d'abord que c'est de M. Debussy seul qu'il s'agit — et non de MM. Maeterlinck ou Rodin — enfin, de M. Debussy compositeur et non de M. Debussy critique. Chez le critique, il faut toujours redouter... le fumiste. Ce qu'il dit avoir mis ou pas mis dans son œuvre n'importe, du reste, en aucune façon ; l'affaire est de savoir ce qu'un auditeur sincère est capable d'y trouver.

M. R. Cor fait à cette œuvre le reproche essentiel de ne point se présenter sous les dehors habituels de la musique, mais comme un bruissement harmonieux, indistinct, inarticulé et monotone ; par suite, de communiquer à l'auditeur non pas cette passivité frémissante qu'il décrit si prestement, mais une sorte de langueur morbide, toute sensuelle. — C'est un fait qu'une œuvre d'art fortement nouvelle donne toujours, jusqu'à ce qu'on en ait acquis une expérience suffisante, une impression confuse. Il faut de longues années aux Orientaux pour entendre dans notre musique autre chose que du bruit. Il a fallu aussi de longues années pour que les Européens arrivent à discerner, sous leur murmure vague, les éléments constitutifs de certaines musiques exotiques. Le concours d'une représentation écrite de la musique ne facilite que très peu ces premières expériences : les premiers auditeurs de Wagner n'ont guère perçu de son œuvre qu'un tumulte désordonné et n'en ont cru recevoir qu'une impression purement physique.

Certains auditeurs en resteront éternellement à ce

premier état de perception, et y trouveront des délices : ce sont ceux dont parle Hanslick; les remarques du critique allemand montrent bien que leur secte ne date pas de *Pelléas* et que la musique de M. Debussy n'est pas seule à leur permettre cette attitude. Mais, pour l'œuvre de M. Debussy comme pour celle de Wagner, il est loisible à tous ceux qui apportent à son audition une sensibilité éveillée, un esprit actif et un désir sincère de compréhension, de franchir cette barrière de la technique, inattendue, et sans s'arrêter au charme ensorcelant de trop de sonorité, d'en percer la trame, pour discerner les éléments véritables dont elle est faite. M. R. Cor, qui a si bien su voir à travers les brumes de Carrière, que n'a-t-il usé ici de la même perspicacité ! L'expérience que nous faisons tous, consciemment ou inconsciemment, lorsque nous parvenons à l'intelligence d'une œuvre musicale, il l'aurait réalisée alors, en sentant le rôle assigné chez M. Debussy à la mélodie, au rythme et à l'harmonie.

La Mélodie ! c'est le grand mot de M. R. Cor. Mais qu'entend-il par là ? Il serait temps, cependant, de se rendre compte que ce mot désigne une chose sans cesse variable, et qu'il est aussi lourd d'équivoques que le mot dessin. Il est fort douteux, entre autres, que M. Cor l'entende comme l'entendait Schopenhauer. Et d'ailleurs, sans parler des formes vraiment nouvelles que revêt la mélodie chez M. Debussy, on trouverait dans son œuvre, en abondance, *des mélodies* au sens le plus banal du mot. J'en dirais autant du rythme. Quant

à la tonalité, si elle y apparaît considérablement élargie et enrichie, elle n'en est pas moins parfaitement caractérisée. Je n'y ai jamais rencontré d'accords paraissant mis au hasard, et n'ayant pas une fonction bien définie ; et j'ajouterai — en y insistant — que je ne sache pas, depuis Beethoven, de musicien ayant autant que M. Debussy non seulement le sens, mais le besoin d'unité tonale.

Ligne mélodique, rythme, unité tonale, équilibre et clarté formelle de l'œuvre, tout cela, je ne crains donc pas de l'affirmer, apparaîtra, après une période d'accoutumance, dans la musique de M. Debussy à tout esprit capable d'analyse ou simplement à toute sensibilité ouverte. Je n'ai pas besoin d'ajouter qu'en même temps lui apparaîtrait sa diversité d'expression, sa richesse orchestrale, — bien qu'elle n'ait recours ni aux éclats brutaux d'un Wagner, ni d'autre part à la pâleur vraiment chlorotique de certaine suite de M. Fauré — son évolution constante surtout, qui écarte toute idée de *procédé*.

Toutefois, le fait que cette œuvre peut apporter à l'auditeur tout autre chose qu'un bruissement harmonieux ne veut pas dire qu'elle lui deviendra chère forcément. Elle a, en effet, un besoin constant de distinction, d'élégance et de beauté sonore : c'est là un caractère non secondaire, mais extérieur et n'ayant d'influence ni sur son contenu émotif ni sur son équilibre formel ; ce caractère rattache M. Debussy à une famille d'esprit à laquelle appartenaient Mozart et

Schumann; il est la cause de la faveur peut-être particulière que la classe d'auditeurs décrite par Hanslick marque à *Pelléas* ; enfin, il est en exécration à certains esprits et fait pour les éloigner à jamais de la musique debussyste. Semblablement, certains moralistes farouches réprouvent les peintures qui montrent un trop grand amour de la matière.

Mais, à ceux que ses dehors trop charmants n'auront pas écartés, la musique de M. Debussy, j'en ai la certitude absolue, communiquera cette « vibration fébrile provenant du plus profond de notre être » dont parle Schopenhauer. A leur joie intérieure se joindra, il est vrai, un ravissement des sens — dans la mesure où ceux-ci participent à notre vie totale. Et ainsi de l'expérience qui provoque en nous cette œuvre, rien n'est écarté de ce que nous avons d'humain.

Quant au snobisme qui s'est emparé de *Pelléas*, croyez bien que ceux qui en souffrent le plus sont les sincères admirateurs de M. Debussy.

Je puis maintenant répondre en quelques mots à votre questionnaire.

L'œuvre de M. Debussy me semble le phénomène musical le plus important depuis Wagner et les Russes. Œuvre puissamment originale, elle est si peu accidentelle qu'elle aurait pu être prévue si le génie ne dépassait pas toujours les extrapolations les plus hautes de la logique. Cette musique, en effet, continue nettement l'œuvre de Wagner et des Russes à la fois,

enrichissant et assouplissant le style de l'une des trouvailles des autres, et d'autre part restant l'expression d'une personnalité qui résume fortement son époque et son pays.

Son influence n'est ni à souhaiter ni à craindre, elle est immanquable. Le voisinage d'une personnalité pareille est toujours un malheur pour les talents moyens, qui risquent fort d'être entraînés dans son sillage et engloutis. Les autres discerneront la part de nouveauté féconde de son œuvre et en useront selon leur génie. Déjà, l'apport technique considérable de M. Debussy a sa répercussion chez presque tous les compositeurs d'aujourd'hui. Je ne parle pas de M. Mahler, que je ne connais pas suffisamment. Mais presque chaque page d'*Elektra* fournirait, dans un des cas les plus curieux, une preuve à ce que j'avance.

E. ANSERMET,
Correspondant de la Société Internationale de Musique.

M. Claude Debussy est un trop grand artiste pour qu'il soit permis à l'ignorant que je suis de se ranger parmi ses juges. C'est la raison de mon silence que je vous demande de comprendre comme un témoignage de respect pour l'art.

MAURICE BARRÈS,
de l'Académie française.

MONSIEUR ET CHER CONFRÈRE,

Je me récuse d'abord devant le troisième article de votre questionnaire : « M. Claude Debussy représente-t-il une nouveauté féconde, une formule et une direction susceptibles de faire école, et doit-il faire école en effet ? » Je n'ai pas le don de double-vue, ni la faculté de prédiction. Je les laisse à M. Raphaël Cor et à M. Camille Bellaigue. L'un, dans son très remarquable article, l'autre, dans sa brève mais catégorique réponse, ont tranché la question avec une intrépide assurance. Aussi bien ne pourrais-je, à ce sujet, que vous conter mes craintes ou mes espérances, ce qui n'offre aucun intérêt. Ces Messieurs ne font pas plus, mais ils le font autrement : ils projettent leurs souhaits au devant d'eux, dans l'avenir. Ils ne les constatent pas simplement : ils les conjuguent au futur.

Permettez-moi de suivre la marche inverse et de me reporter prudemment vers le passé : ne faisons pas de la prophétie ; faisons de l'histoire. Pareil problème fut posé, en termes identiques, il y a un peu plus de cent cinquante ans, à propos de la musique française, qui était pour lors celle de Lulli et de Rameau. Voici la réponse de Jean-Jacques Rousseau faisant, lui aussi, dans la circonstance, métier de prophète : « Je crois avoir fait voir qu'il n'y a ni mesure ni mélodie dans la musique française, parce que la langue n'en est pas susceptible ; que le chant français

n'est qu'un aboiement continuel, insupportable à toute oreille non prévenue ; que l'harmonie en est brute, sans expression et sentant uniquement son remplissage d'écolier ; que les airs français ne sont point des airs ; que le récitatif français n'est point du récitatif. D'où je conclus que les Français n'ont point de musique ou n'en peuvent avoir, ou que, si jamais ils en ont une, ce sera tant pis pour eux[1]. » Par instant, on croirait entendre M. Raphaël Cor : même ton, même désinvolture, mêmes griefs. M. Debussy n'a ni « mesure » ni « mélodie ». Il n'aboie pas, sans doute ; mais il balbutie. Il n'invente rien : il ressasse. Il a des airs qui ne sont pas des airs. Ah ! que M. Cor et J.-J. Rousseau eussent mieux fait de dire simplement qu'ils n'éprouvaient aucun plaisir à pareille musique ; mais qu'ils eussent été mieux inspirés en ne gâtant pas le nôtre, et en ne nous contestant pas le droit d'en avoir, si cela nous chante !

Mais poursuivons le rapprochement. M. Cor effectue sur *Pelléas* tout un travail de savante analyse, de meurtrière dissection ; après quoi, comme après toute dissection d'ailleurs, il ne reste de l'œuvre qu'impressions minuscules, éléments inertes, scories misérables. Or, avant lui, Rousseau s'était livré au même exercice, — avec le même succès —, sur les chefs-d'œuvre de Lulli, et sur le célèbre monologue d'Ar-

1. Lettre sur la musique française, tome IX, Œuvres complètes, édit. 1817, p. 317-362.

mide, *Enfin il est en ma puissance.* Voilà qui est plus grave. D'après cette critique, brillante mais injuste, le morceau est d'une régularité scolastique : il manque d'emportement, de tendresse, de pathétique ; il n'a pas la note humaine. Bref, Armide « oublie tous ses projets de vengeance, mais n'oublie pas assez ses modulations ». De grands sentiments, du rythme, du drame, du *vérisme* presque, voilà ce qu'il faudrait au lieu de cette « modulation » dont on n'a que faire, et d'où nous vient tout le mal. Peut s'en faut : ce sont toutes réclamations de M. Cor à propos de la nouvelle musique française. Que dis-je ? Ce sont les mêmes surprises, les mêmes effarements devant la nouveauté du procédé, la même incompréhension volontaire, aussi. « Observez cette trame continue, s'écrie Rousseau ; que de croches ! que de petites notes passagères pour courir après la succession harmonique ! » Pour un peu, il parlerait de miniature, de figurine, d'art lilliputien. Et, tout comme M. Cor, il y va de sa leçon, donnée sur un ton qui ne souffre pas de réplique : « Est-ce ainsi que marche la basse d'un bon récitatif, où l'on ne doit entendre que de grosses notes, de loin en loin, le plus rarement possible, et seulement pour empêcher la voix du récitant et l'oreille du spectateur de s'égarer ? » Touchante sollicitude ! — Et Rousseau de déchiqueter le chef-d'œuvre : le musicien n'a point su varier son chant ; il a laissé toute cette agitation dans le même ton. Il l'a exprimée avec une continuité ennuyeuse, sans « transitions », sans « écarts harmo-

niques », d'une manière « insipide », avec une mélodie nullement « caractérisée », sans le moindre accent : bref, il s'est conduit, déjà, comme un simple M. Debussy. Comme chez ce dernier, on n'y trouve ni rythme, ni mélodie. On ne sait pas « ce qu'est sa musique, ni même si c'est de la musique. » — « Si l'on veut que ce soit du récitatif, on n'y trouve ni naturel ni expression ». La modulation est à la fois puérile et scolastique (comme chez M. Ravel, sans doute) ; elle n'a nulle énergie ; pas d'accent, nulle « affection sensible ». Et quelle conclusion tirer de tout cela ? La même exactement que celle de M. Cor sur *Pelléas*, et dans les mêmes termes. Que le lecteur rapproche les textes ; voici la réponse de Rousseau : « Si l'on s'avisait d'exécuter la musique de cette scène (Armide), sans y joindre la parole, sans crier ni gesticuler, il ne serait pas possible d'y rien démêler d'analogue à la situation qu'elle veut peindre, et tout cela ne paraîtrait qu'une ennuyeuse suite de sons, modulée au hasard, et seulement pour la faire durer[1]. « M. Debussy aurait quelque raison de se féliciter d'une critique qui, en lui cherchant les mêmes chicanes, le rapproche à ce point de Lulli et de Rameau. Il n'aurait qu'à souhaiter aux prophéties de M. Cor et de M. Mauclair le sort que l'avenir a réservé à celles de Rousseau lui-même.

1. *Lettre sur la musique française*, tome IX des *Œuvres complètes*, éd. 1817, pp. 311-312.

*
* *

Mais laissons de côté tout rapprochement, pour nous interroger sur l'attitude mentale que ce rapprochement implique. Défalquons d'abord de cette attitude tout ce qui est dogmatisme, critique amusée et facile. Qu'y démêlons-nous ? L'expression de préférences irréductibles et, par contraste, le jeu antithétique de certaines répugnances. Le cas de M. Cor est, à cet égard, représentatif. Il contracte la dignité d'un *type intellectuel.* Il représente toute une classe d'esprits, j'ajouterai même de bons esprits, d'excellents esprits. Fidèles à leurs habitudes de sentir, ils s'en voudraient de vibrer autrement, et ils souffrent à la seule idée d'un autre mode d'agrément possible. Que cette disposition vienne d'un goût tout français et, en quelque sorte, cartésien, ou voltairien, des rapports exacts et déterminés, ou qu'elle cache un attachement au romantisme musical, avec l'expression large et pleine des sentiments, la netteté du rythme, la grâce pénétrante du chant, — ou qu'elle tienne des deux à la fois comme chez notre auteur, — elle équivaut pour l'esprit à une quasi-immobilité, à une attitude fermée et conservatrice. Bref, elle correspond à un goût musical aussi étroit, aussi intolérant, aussi vite alarmé que le goût linguistique chez les puristes. Tout le cortège des *impératifs* artistiques l'accompagne, avec le système d'intimidation et de dénigrement que nous venons de voir en œuvre. A

coup sûr, la sincérité s'en mêle. Toute nouveauté « debussyste », ou autre, sera pernicieuse, de même qu'il y aura toujours, pour l'orthodoxe, un *néo* ou *pseudo*-mysticisme à redouter. C'est une tentation que l'esprit conservateur se doit d'écarter, comme on rougirait à la seule idée d'une faute mortelle. De là à nous en préserver coûte que coûte, à nous en tirer de gré ou de force, si nous avons déjà glissé dans l'erreur, il n'y a qu'un pas. La foi ne serait plus la foi si elle n'était agissante et querelleuse. Pareillement, l'oreille accoutumée aux harmonies larges de Hugo, ne s'accommode guère des cadences irrégulières de Verlaine; l'amour de l'alexandrin empêche de goûter l'harmonie rompue des vers de onze syllabes; le style oratoire écrase de son ampleur, de son charme convenu, la prose légère et ailée. Disons que le type intellectuel représenté par M. Cor et par M. Mauclair se préoccupe, en musique, des qualités *logiques* de raison, de clarté et de construction sonore, au détriment toutefois des qualités *musicales*.

A ce souci logique que les adversaires de M. Debussy cultivent, il convient de joindre des préoccupations morales, j'allais dire sanitaires. Toute une hygiène, toute une pathologie de l'âme, voilà ce qui se cache dans leur attitude très complexe et assez équivoque. Le « debussysme » ne les effraie pas seulement par de nouvelles habitudes de penser ou de sentir; il les effraie surtout comme un cas exceptionnel et, pour tout dire, morbide. On le met au rang des maladies

de l'intelligence et de la sensibilité : on le juge malsain, délétère, immoral. C'est vraiment un souci exagéré de la vertu — en musique. J'avais cru jusqu'ici que le bien et le mal, le vrai et le faux étaient affaire soit de pratique, soit de spéculation. Il paraît qu'ils ont trait surtout à la conduite des notes. Je pensais que la distinction du normal et de l'anormal était usitée dans la criminalité ou en médecine : elle devient essentielle en matière d'harmonie. Le musicien ne peut plus décemment se permettre la moindre fantaisie, la moindre irrégularité de mesure, la moindre licence d'inspiration : toutes les foudres de M. Nordau le menacent! Au premier oubli de ce code salutaire, il sera traité comme un criminel, un criminel-né, s'entend, ou, si l'on est en veine d'indulgence, comme un snob. Décadence, dégénérescence, puérilisme mystique, obscurité symboliste, simple rabâchage, voilà les diagnostics que des critiques, vraiment trop préoccupés de notre santé, tiennent en réserve. Ce sont les moindres tares que M. Cor ait plaisir à relever chez M. Debussy et son complice en dégénérescence, M. Maeterlinck. — L'excès d'un tel jugement devrait nous mettre en garde. A Dieu ne plaise que je songe à blâmer cet amour presque immodéré de la règle, de la norme, du bon équilibre de l'âme ! Mais dois-je oublier qu'imagination et passion ont aussi leur logique, que la sensibilité, vite en effervescence ou en dissolution, est au fond une maladie, et que la rendre trop correcte, ou trop bien portante, serait le pire contre-sens. Bref,

contre ce dogmatisme musical, si intraitable, j'invoque le *droit de sentir*, la liberté de rêver. Faudra-t-il donc les réclamer maintenant, au même titre qu'on réclamait jadis la liberté de penser?

Mais rassurons-nous. Ces procédés comminatoires sont de bonne guerre, et nul n'en sera dupe. On les retrouve, toujours les mêmes, en présence d'une forme artistique qui se fait jour, et qui heurte d'anciennes formes. De vieilles habitudes résistent, causant ces mouvements d'humeur. Ces mouvements poussés au drame, ou au noir, Rousseau les a connus, Nietzsche en était coutumier. M. Cor ne saurait souffrir d'un si flatteur voisinage. Nietzsche trouvait aussi que le « décadent » Wagner ruinait notre santé et notre musique. Wagner n'est pas un homme, disait-il; c'est une maladie. Il atrophie; il attire à lui les faibles et les épuisés (les sots et les snobs, dira-t-on à propos de M. Debussy)... « Lorsqu'un musicien ne sait plus compter jusqu'à trois, il devient wagnérien... Wagner n'est pas musicien, ni dramatique non plus. » Et voici le comble, — c'est aussi le comble de la ressemblance : « Sur qui agit son art? Sur tout ce que l'artiste noble doit laisser en dehors du domaine de son action : sur la masse, sur les impubères, sur les blasés, sur les malades, sur les idiots, sur les wagnériens. » Remplaçons ce dernier terme par les « debussystes », et nous aurons en raccourci tout le procédé. On est d'ailleurs parti d'un bon sentiment, c'est au nom de la santé et de la raison qu'on nous gourmande. J'ad-

mire seulement l'assurance de ce dogmatisme, et la solidité des habitudes musicales qu'il a su créer, de sorte qu'en dehors d'elles, il n'y ait ni vérité, ni plaisir permis, ni salut!

*
* *

Mais nous touchons à l'origine et à la cause toute psychologique du malentendu. Tandis que le « debussysme » est une sorte de quiétisme artistique, caractérisé par l'abandon et l'infinie souplesse d'une sensibilité qui ne sait que frémir et rêver, heureuse de se livrer, docile et à demi-consciente, au charme de la suggestion musicale, les *réfractaires* au « debussysme » se tiennent sur le qui-vive, dans une attitude de défiance à l'égard de la sensibilité. Ils lui préfèrent la raison pure, ce qui est leur droit. Ils redisent — l'âpreté en plus — la prière sur l'Acropole; mais ils ont oublié d'élargir le cerveau et surtout le cœur de Pallas-Athênê. Ils cultivent ce *sens privé* qui nous rend, au dire de Pascal, impénétrables à la grâce, musicale ou autre; ils ne se laissent pas aller. Ils ne conviennent pas qu'en musique, la dissolution momentanée, la fusion du moi infatué et douloureux, sont des expériences délicieuses. De tels ravissements les font sourire, et cette ingénuité leur paraît bien défraîchie : autant d'anachronismes qui les choquent ou les scandalisent. Quoi d'étonnant si, pour des esprits si bien réglés, de brèves et fines suggestions paraissent insi-

gnifiantes, si la rêverie vagabonde devient une impardonnable faiblesse, et l'oubli bienfaisant de soi une faute sans rémission ? Aussi les avons-nous vus tour à tour traiter de tentation mauvaise la délicate musique qui nous invite au songe, et taxer celle qui nous exalte et nous agite, chez Richard Strauss, par exemple, de « bavarde et brouillonne », tout simplement. Ce purisme musical vient rejoindre l'idéologie classique d'où elle émane. Comme elle, il a l'élévation, l'immobilité et l'étroitesse ; il est dépourvu de toute indulgence.

Pour ma part, je n'hésite pas, au nom du *droit de sentir*, à reconnaître la légitimité d'une infinité de musiques. Je voudrais les aimer toutes, afin de me délasser de l'une par l'autre. A la musique construite, ordonnée et pleine, de Bach et de Beethoven, j'adjoins sans la moindre difficulté cette autre forme souple, fuyante, imprécise. Les inquiétudes et les frémissements de la sensibilité moderne y circulent. Dès lors, ces frissons me plaisent, et ces suggestions me donnent à penser. En la traitant de stérile et d'enfantine, je craindrais de blasphémer contre la meilleure partie de moi-même : nos sentiments ne sont-ils pas toujours jeunes, eux aussi, inconsistants et comme incertains ? — Convenons d'ailleurs que la musique ne procède pas uniquement par la création de formes complètes et de systèmes achevés. Le musicien peut être encore un *intercesseur*. Par son intermédiaire s'opère l'éveil, la révélation de l'âme. Cette lente et

douce éclosion est un effet de l'art, non le moindre. A côté de la construction musicale (celle qu'à bon droit recommande M. Raphaël Cor), il y a place pour cet art qui commence et qui ne finit pas, tout fait de suggestion et d'intercession, — initiation discrète à la vie spirituelle. Dans ce don d'amorcer le rêve et de provoquer la mobilité intérieure, M. Debussy est passé maître. Son art sera celui de *l'intercession musicale*. A vrai dire, il ne créera pas des formes qui nous dominent et nous subjugent ; il n'aura rien du dictateur artistique que, dans une crise de boulangisme musical, plusieurs paraissent souhaiter. Qu'il le veuille ou non, il faut voir en lui un *médiateur* qui se sert des sons comme d'une magie intérieure, pour s'insinuer doucement et pour nous révéler insensiblement à nous-mêmes. Ainsi entendue, la musique n'est plus une fin en soi ; elle n'est qu'un moyen subordonné au libre essor des sensibilités et à l'évocation des âmes.

ALBERT BAZAILLAS.

---

18 octobre 09.

MON CHER CONFRÈRE,

Vous voulez bien m'adresser un questionnaire au sujet de l'œuvre et du talent de M. Claude Debussy. J'y réponds en intercalant, si vous le permettez, les réponses dans les questions mêmes.

« Quelle est l'importance réelle et quel est et doit être le rôle de M. Claude Debussy dans l'évolution musicale contemporaine? » — J'estime cette importance minime et je souhaite que le rôle le soit aussi.

« M. Debussy est-il une individualité originale? » — Oui. — « Seulement accidentelle? » — Il faut l'espérer.

« Représente-t-il une nouveauté féconde? » — Non. — « Une formule et une direction susceptibles de faire école, et doit-il faire école en effet? » — Non, et encore non.

Aussi bien, vos lecteurs ont déjà pu trouver les raisons et le développement de ces réponses brèves dans l'excellent article de votre collaborateur M. Raphaël Cor : *M. Claude Debussy et le Snobisme contemporain*.

Je ne saurai faire mieux que d'y souscrire, et je vous prie, mon cher Confrère, d'agréer l'assurance de mes distingués sentiments.

CAMILLE BELLAIGUE.

Vos questions me semblent prématurées, et d'ailleurs, en art, les mots d'*école* et de *formule* n'ont pour moi pas de sens, que détestable. Sur l'importance actuelle et l'originalité de M. Debussy personne ne saurait élever sérieusement un doute. Quant au reste, il n'est déjà pas si commode de voir clair dans le passé : qu'est-ce donc de l'avenir?

GASTON CARRAUD.

THÉATRE NATIONAL
DE
L'OPÉRA-COMIQUE

Paris, le 17 octobre 1909.

MONSIEUR LE DIRECTEUR,

La place si brillante que M. Claude Debussy a acquise d'emblée dans l'Art musical tient à ce qu'il ne procède que de lui-même, et le seul exemple que je souhaiterais qu'il donnât à ses confrères serait de leur démontrer à quel point la « personnalité » ajoute à la supériorité d'un artiste.

Dieu nous garde et garde la musique française des chefs d'école, des formules et des imitateurs !

L'imitation, en art, n'est jamais que de la contrefaçon, et un artiste véritable ne doit appartenir qu'à une seule école : la sienne.

Recevez, Monsieur le Directeur, l'assurance de mes sentiments respectueux.

ALBERT CARRÉ.

Paris 18 octobre 1909.

MONSIEUR ET CHER CONFRÈRE,

Les termes du questionnaire que vous voulez bien me faire l'honneur de m'adresser rendent assez difficile la réponse que vous y demandez.

Que M. Claude Debussy soit une « individualité originale », il faudrait pour le nier n'avoir pas d'oreilles ou les avoir furieusement longues. Mais pour savoir s'il est une individualité « seulement accidentelle », il faudrait d'abord savoir ce que vous entendez par le terme d'individualité « accidentelle » ; et je vous avoue ne pas le saisir très bien.

Pareillement il est impossible de ne pas constater l' « importance réelle » de M. Debussy dans l'évolution musicale contemporaine ; mais il est plus impossible encore de décider quel « doit » y être son rôle. Jusqu'à présent, son influence me paraît être surtout celle d'un coloriste extrêmement subtil, rare et précieux, celle, si vous voulez, d'un Turner ou d'un Monet, — avec les réserves qu'exige toute comparaison de ce genre.

Si M. Debussy fera école? N'a-t-il pas déjà commencé? Si en effet il « doit » faire école? Je ne pense pas qu'il y ait en art d'impératif catégorique : tout ce qui est doit être.

Quant à savoir enfin si l'art de M. Debussy renferme une « nouveauté féconde », il faut avant tout, pour en préjuger, attendre quelques œuvres ultérieures de M. Debussy lui-même; et il faudra ensuite laisser à nos arrière-neveux le soin de répondre...

Agréez, Monsieur et cher Confrère, l'expression de mes sentiments les plus distingués.

JEAN CHANTAVOINE.

Monsieur le Directeur,

Vous me demandez mon opinion sur l'œuvre de M. Claude Debussy. C'est m'attribuer une compétence à laquelle je suis loin de prétendre. Je ne suis ni un musicien, ni un critique. Je suis simplement un vieil amateur d'Art, qui depuis plus de quarante ans professe une admiration profonde, de plus en plus fervente, pour Palestrina, Sébastien Bach, Glück, Mozart, Beethoven et Richard Wagner. Que représente pour moi M. Debussy ? Je n'ai pas l'honneur de le connaître personnellement. Je puis donc vous répondre en toute franchise, avec une entière liberté d'esprit. Je m'excuse d'avance si, pour rendre plus clairement ma pensée, je me laisse aller malgré moi à quelques vivacités d'expression.

Je regarde M. Debussy comme un musicien très remarquable, admirablement doué, très ingénieux, très avisé ; je serais même tenté de dire : extrêmement malin. Il me semble s'être fait ce raisonnement au début de sa carrière : Je ne me sens pas un homme de génie. La nature ne m'a pas donné la puissance qui permet de créer de grandes œuvres. Mais je sais mon métier autant qu'il est possible de le connaître. Je vais employer ce que je sais à faire ce qui n'avait pas été tenté ou exécuté avant moi. Mozart a dit : « La mélodie est l'essence même de la musique ». Après lui, Richard Wagner a écrit : « L'unique forme de la

musique est la mélodie. Sans mélodie, la musique ne peut pas être conçue. Musique et mélodie sont rigoureusement inséparables. »

Eh ! bien, s'est dit M. Debussy, je ferai de la musique sans mélodie ! Je ne m'évertuerai pas à chercher ces phrases mélodiques, ces thèmes qui ont un commencement, un milieu et une fin ; qui, sous l'inspiration des maîtres qui m'ont précédé, traduisent avec une émotion et une puissance géniales toutes les nuances, toutes les agitations des passions humaines. Plus de mélodie, plus de chant ; des harmonies curieuses, inattendues, imprécises, une instrumentation à demi voilée, tout en demi-teintes, en grisaille, comme le coloris d'Eugène Carrière ; dans tout cela, je mettrai des raffinements, des sensualités d'accent, de déclamation et d'harmonie, qui raviront en admiration certaines natures ultra-impressionnables et névrosées... Et c'est sous l'empire de cette esthétique subtile et morbide que M. Debussy a écrit *Pelléas et Mélisande*. Que vaut ce produit d'une conception dénuée de spontanéité, inspirée par une préoccupation tout égoïste, par un ardent désir de succès immédiat auprès des malades et des snobs dont le nombre s'accroît chaque jour ? *Pelléas* est à mes yeux une œuvre curieuse, et rien de plus. Quelque chose comme du Verlaine, du Mallarmé en musique ; une œuvre sans grandeur, destituée d'émotion, qui n'offre pas trace d'humanité. Rien de monotone, de fatigant à la longue comme ces murmures inachevés, cette poussière musicale prête

à s'envoler au premier souffle, ces bégaiements, ces chuchotements, ces caresses furtives, ces frôlements où s'attardent des amants anémiés, qui ne peuvent se hausser jusqu'à la volupté et prennent leurs petits spasmes d'une seconde pour des transports d'amour et de passion. Les amoureux de M. Debussy semblent fatigués de naissance ; on dirait qu'ils ont peur d'agir.

J'ai toujours été un peu agacé, je l'avoue, par la façon dont les musiciens français, surtout depuis le Roméo de Gounod, ont traduit l'amour. Ces bêlements plaintifs, ces jérémiades, ces lamentations perpétuelles me causent une souffrance physique. L'amour de Lohengrin, de Tristan, de Siegfried est héroïque; c'est une école de vaillance. J'en demande pardon à M. Debussy et à ses admirateurs : l'amour de Pelléas me fait l'effet d'un traité de neurasthénie et d'impuissance.

Je crois avoir répondu à votre première question. Je complète ma pensée en disant : M. Debussy, dont le talent technique est indéniable, est une individualité curieuse, remarquable, originale, mais qui restera un pur accident, sans lendemain, dans l'histoire de l'Art. Vouloir le mettre à côté des vrais maîtres, de Wagner, par exemple, qu'il affecte de dédaigner et dont il trouve les œuvres faisandées, c'est une pure folie. Ce Titan de Wagner ne ferait qu'une bouchée de l'œuvre de M. Debussy.

L'auteur de *Pelléas* peut-il faire école ? me demandez-vous encore. Je réponds hardiment : non ! Je crois

que dans dix ans, on parlera peu de *Pelléas et Mélisande*, et j'attends avec une curiosité mêlée d'inquiétude un second opéra de M. Debussy. Une école de Sous-Debussystes périrait vite de langueur et d'inanition. Pelléas et Mélisande ne me semblent pas faits pour se reproduire.

Donc, sur tous les points, je me rallie à l'excellent article de M. Raphaël Cor.

Votre tout dévoué,

15 novembre 1909. A. CHÉRAMY.

Je suis mal qualifié pour être juge et partie dans le débat debussyste ; je puis toutefois constater que votre appel aux opinions les plus diverses suffit amplement à établir la grande et indéniable personnalité de l'artiste qui en est le motif.

CAMILLE CHEVILLARD.

MONSIEUR,

Vous me demandez mon sentiment sur M. Claude Debussy : j'ai eu dix fois et plus l'occasion de l'exprimer dans l'*Echo de Paris*. Vous voulez donc que j'y revienne ?

Et d'abord vous posez cette question : Est-il une individualité originale ? Mais comment en douter ? N'a-t-il pas créé, à son usage, une langue nouvelle, répandant

à pleines mains les formules inédites, créant, si j'ose dire, le « *néologisme musical* » ? C'est vraiment un prodigieux inventeur d'harmonies, qui s'est joué, comme pas un, avec les enchaînements des accords, les résolutions inédites aussi bien qu'avec les sonorités orchestrales, le « clair-obscur » instrumental le plus raffiné. Et comme, en tout cela, il est lui-même, précieux et exquis, d'une irrésistible séduction, « musicien sans pareil », suivant l'expression singulièrement juste de M. Raphaël Cor, puisqu'il est presque sans attaches avec le passé, sans famille et sans ancêtres.

Mais la personnalité et le génie sont deux choses très distinctes. Certains hommes ont inventé quantité de formules qui demeurent au second plan, faute de souffle et de puissance. En poésie, n'est-ce pas le cas de Verlaine et de Mallarmé, dont le style est autrement neuf et personnel, et abonde infiniment plus en expressions inédites que celui de nos grands classiques du XVII[e] siècle, de Victor Hugo lui-même ? Et pourtant, qui mettra les chefs de l'école décadente, je ne dis pas au-dessus, mais seulement à côté de ces immortels poètes ?

Pour revenir à la musique, pensez-vous que Bach ait jamais songé — si audacieux qu'il fût — à créer un « nouveau style » ? Mozart et Beethoven ont employé simplement la langue de leur temps. Wagner lui-même, beaucoup plus novateur, ne saurait, sous ce rapport, être comparé à M. Debussy. Mais, dans l'œuvre de ces maîtres, éclate une force d'invention,

une puissance de développement, une émotion qu'il ne faut pas demander à l'auteur de *Pelléas*.

Borné sous ce rapport, l'horizon de M. Debussy l'est encore à un autre point de vue. Des trois éléments essentiels dont se compose la musique moderne, — le rythme, la mélodie et l'harmonie, — M. Debussy n'a exploité que l'harmonie. J'accorde, d'ailleurs, que, sur ce terrain, sa valeur est grande et que, parmi les bizarreries nombreuses apparaissent, fréquemment, des successions pénétrantes en leur nouveauté, séduisantes en leur hardiesse heureuse. Mais ces beautés sont toutes du même ordre et découlent, toutes aussi, du même procédé, ce qui explique que si une œuvre brève — tel l'*Après-midi d'un faune* — nous charme, du commencement à la fin, les ouvrages de longue haleine sont d'une désespérante monotonie, en dépit de certaines pages exquises et vraiment inspirées. Nulle force, nulle puissance, en ces interminables dialogues. La tendresse, la passion ne s'y rencontrent pas davantage et l'on voit s'étaler, à leur place, une sentimentalité maladive, faite pour séduire les névrosés de ce temps où fleurit la neurasthénie. Et la grandeur, l'enthousiasme... tout ce qu'il y a de plus noble dans l'âme humaine... où les trouver, en ces pages précieuses et alanguies ?

Je parlais tout à l'heure de Verlaine et de Mallarmé. Il se pourrait que M. Debussy occupât, dans l'histoire de la musique, une place analogue à celle de ces poètes originaux, mais sans ampleur.

Vous voyez qu'à mon sens M. Debussy est un musicien d'une personnalité indiscutable et curieuse, mais purement accidentelle. Il ne saurait faire école, étant un talent d'exception et de fantaisie. Tout le monde, ce me semble, est d'accord sur ce point que ses imitations sont vouées au néant. Vous parlez d'évolution. Ma conviction profonde est qu'elle se fera dans un sens absolument opposé. On a, depuis trente ou quarante ans, trop demandé à l'harmonie, négligeant le rythme et surtout la mélodie. C'est vers la nouveauté mélodique que tendra désormais la force d'invention musicale. Il suffit, pour y croire, de rappeler l'histoire de la musique et les évolutions successives de notre art : à une période de polyphonie doit succéder une époque de simplicité. C'est une loi fatale.

ARTHUR COQUARD.

S. I. M.

MON CHER CONFRÈRE,

Il est un peu chimérique de vouloir juger un maître contemporain, dont le genre nous réserve encore bien des surprises. La critique impartiale n'a pas le don de prophétie, aurait-elle peut-être celui de l'indiscrétion? J'espère que non!

ECORCHEVILLE.

Monsieur et cher Directeur,

Une très intéressante critique de M. Raphaël Cor; des réponses remplies, comme l'étude qui les a provoquées, de science et d'esprit; M. Debussy planant sur cette ensemble, tel le Destin des avenirs musicaux, tandis qu'une phalange de disciples fervents chante à l'unisson, avec la sérénité des certitudes : « Celui-là seul est dieu ! » et qu'une foule de snobs effeuille aux pieds du maître les noirs iris et les vertes roses aux morbides parfums. Sur ce troublant décor, trois questions formelles et nues, auxquelles vous me sollicitez de répondre : voilà le tableau.

Mon opinion personnelle, feuille dans un tourbillon, n'a de valeur qu'à mes yeux : elle ne se réclame d'aucune chapelle musicale, ne se recommande d'aucun cénacle artistique. La voici cependant, puisque vous souhaitez la connaître.

1° L'importance de Debussy ? — « On me mord ! Donc j'existe ! » pourra-t-il s'écrier avec la fierté de l'homme qui connaît le succès et l'éreintement passionné. Quel doit être son rôle ?... Au secours, Madame de Thèbes ! Dites-nous si nous serons condamnés à abjurer Beethoven, si nos enfants brûleront Bach et si nos arrière-neveux ne se détourneront pas avec horreur de ce qui ne fut pas Lui ?

Ou bien les fluides dessins des rêves délicieux dont nous berce M. Debussy se seront-ils perdus en

insaisissables fumées ignorées du nuageux avenir ?

Énigme au pouvoir du temps ; ces jugements-là se proclament à distance.

2° Originale ? Oui ! on n'en parlerait pas tant s'il n'avait trouvé une forme curieuse. Mais cette individualité demeurera-t-elle accidentelle ?

Si ses imitateurs ne l'égalent pas en le répétant, si l'œuvre de M. Debussy demeure incomparable parmi les productions de ses disciples, il sera, dans un demi-siècle, déclaré accidentel.

C. Q. F. D. = ceci, résolu grâce à M. de la Palisse, le type du Français de sens rassis, peu goûté du reste.

3° Debussy représente-t-il une nouveauté ? Oui. — Féconde ? — Oui encore. Jamais germination spontanée ne s'accomplit si rapide. La carrière s'est ouverte grande aux imitateurs des imitations de M. Debussy. Donc Debussy a fait école.

Et maintenant, le questionnaire épuisé, croyez-vous l'avenir musical dépendant de l'adoption momentanée d'une formule ?

Non. — Le génie n'a rien à gagner ou à redouter du triomphe d'une école. L'artiste génial, doué d'une nature et d'une force personnelles, s'est exprimé dans tous les temps, soit en se pliant à la règle admise, soit en la modifiant quand elle ne lui semblait pas assez large pour permettre à l'œuvre de se créer avec elle, en elle.

Quant aux snobs, troupeau panurgien affolé du désir de comprendre le fin du fin, il ne convient pas de les

prendre seuls comme but de raillerie, mais avec eux, tous les sectaires.

En vérité, il faudrait prêcher l'évangile de l'Art, renverser la superstition des signatures, l'idolâtrie des succès, le fétichisme des estampilles d'écoles, répandre le seul amour de la Beauté, laisser tous les temples ouverts et permettre à chacun d'y prier à sa fantaisie, sans s'exposer aux pierres du prêtre voisin de la chapelle préférée.

Le monde gravitera dans l'espace, glacé comme la lune, avant ces réalisations de liberté.

Qu'importe cependant le moyen d'atteindre cette Beauté dont le visage éternel se colore diversement aux yeux qui reçoivent la puissance de la contempler ? Que l'artiste choisisse son heure et qu'il dessine, sincère, le reflet en lui-même de l'image idéale.

C'est la joie d'un esprit indépendant, cette liberté de chercher le beau sans le souci de suivre un chef de file, de prendre un mot d'ordre avant d'admirer.

Sans doute, j'ai grand tort de m'être parfois ennuyée à l'audition de certaines œuvres de M. Debussy. J'avoue cependant. Comme aussi le charme ressenti à d'autres pages du même auteur, charme indiscutable, autoritaire qu'on subit avec inquiétude. Pourquoi ?

En musique, encore une fois, et dût le spirituel Raphaël Cor murmurer : « Ce n'est qu'une femme », je prétends que la musique est l'art duquel on peut le moins raisonner dès qu'on l'adore.

M. Debussy possède ma sympathie quand il se mon-

tre plus artiste que musicien, admirable éloge emprunté à M. Raphaël Cor lui-même.

Seulement, quand Debussy prétend fermer toutes les chapelles, hors la sienne, le doute commence.

Ceci révélerait une mentalité de compositeur de musique, et il est impossible qu'elle appartienne à l'auteur de *l'Après-Midi d'un Faune.*

Recevez, Monsieur, l'expression de mes sentiments sympathiques.

Bonne MAURICE FAUQUEUX.

REVUE BLEUE
1863-1909

Paris le 19 octobre 1909

MON CHER CONFRÈRE,

Votre enquête sur le Debussysme est tout à fait intéressante et j'y réponds bien volontiers.

Je crois comme vous qu'il y a une part énorme de snobisme et de bluff dans la réputation de ce musicien. Il a bénéficié, n'en doutons pas, de l'heure extraordinairement favorable où s'est produite son apparition, c'est-à-dire de la réaction qu'elle affirmait contre la polyphonie wagnérienne. D'où son succès qui a bien pu hypnotiser les gens à courte vue, et ceux-là surtout, hypnotisés volontaires, qui avaient intérêt à la soutenir, car vous n'ignorez pas que dans aucun art

plus que dans la Musique ce sont les clans et petites chapelles qui organisent et imposent les réputations.

Pour ce qui est de votre seconde question, je n'hésite pas un seul instant à y répondre par la négative. Moins que toute autre, la formule debussyste est susceptible de faire école. L'exemple a prouvé surabondamment qu'elle pouvait susciter des *contrefaçons*. Mais tous ces pasticheurs d'une manière où l'artifice joue déjà un si grand rôle, n'ont abouti qu'à un art vide, froid, abstrait, et le plus *mort*, pour tout dire, qui ait paru depuis longtemps. Toute imitation préconçue est regrettable en art. Mais il n'en saurait être de plus vaine que celle du Debussysme.

Croyez, mon cher Confrère, à mes sentiments les plus dévoués.

PAUL FLAT.

Bibl. de l'Arsenal,
Ce 20 oct. 09.

MONSIEUR,

J'ai lu la remarquable étude de M. Raphaël Cor sur Claude Debussy. Parmi les trois questions que vous voulez bien me poser au sujet de ce musicien, je choisirai la seconde : « Est-il une individualité originale ou seulement accidentelle ? »

Et ce sera pour répondre que je crois impossible d'y

répondre. Les émotions musicales correspondent à des états nerveux. La musique de M. Debussy sera-t-elle en harmonie avec l'état nerveux des générations qui succéderont à la nôtre? Tout est là et qui peut le dire? Les plus grands critiques se sont toujours trompés quand ils se sont mêlés de prédire l'avenir. Voyez Diderot parlant de Boucher et de Marivaux : il ne doutait pas de leur mort prochaine : tandis qu'en musique il ne voyait rien au-dessus de Duni. Qui connaît encore Duni et simplement son nom?

Veuillez agréer, Monsieur, l'expression de mes sentiments très distingués.

FUNCK-BRENTANO,
Chef de la section des manuscrits à la
Bibliothèque de l'Arsenal.

MONSIEUR LE DIRECTEUR,

J'ai lu avec le plus vif intérêt la très curieuse étude de M. Raphaël Cor sur *Debussy*.

Permettez-moi de réserver mon opinion sur mon talentueux confrère en raison de ma parenté avec... M. Josse, et avec tous mes regrets de ne pouvoir vous être agréable, recevez, Monsieur le Directeur, l'expression de mes sentiments les plus sincères.

LOUIS GANNE.

MON CHER CONFRÈRE,

J'ai lu dans la *Revue du Temps Présent* l'article de M. Raphaël Cor dont parle votre questionnaire. Il est très intelligent — j'avais, je crois, lu du même auteur une brochure intéressante sur Nietzsche, et d'ailleurs M. Raphaël Cor n'a-t-il pas fait pour Debussy ce que Nietzsche avait fait pour Wagner? — il est tour à tour éloquent et spirituel ; il est plein d'idées, et dont certaines sont fort justes, sur l'art contemporain. Mais je ne suis pas de l'avis de l'auteur sur Debussy. Il est possible que le snobisme se soit mis de la partie après le premier succès de *Pelléas*. Mais cela n'empêche pas *Pelléas* d'être un chef-d'œuvre. Je l'ai écrit, quelque temps après la première représentation, dans un article de la *Revue de Paris*, et je le redirais encore avec la même certitude intime, et le même enthousiasme. Je ne saurais d'ailleurs mieux vous répondre qu'en reprenant la fin de cet article aux idées duquel je n'ai rien à changer après sept ans écoulés. J'y prévois le « Debussysme » qui était facile à prévoir ; mais j'y sépare le maître des disciples, *servum pecus*.

— Qu'est-ce qui nous a enchantés et nous enchantera longtemps encore dans *Pelléas et Mélisande*? Sont-ce les nouveautés harmoniques ou prosodiques, les tours de force hardis et heureux qui font « demeurer stupide » les partisans des musiques passées, et nous étonnent, nous aussi, d'une joie un peu agressive? Certes nous applaudissons à cette révolution musicale, petite au reste comme toutes

les révolutions, et qui n'est en fin de compte qu'une évolution dont quelqu'un a pris soudainement conscience ; certes la nouveauté est un grand principe de beauté. Mais la violation des lois sera un jour codifiée elle-même, et fera loi, à son tour ; les harmonies interdites qu'a tentées Claude Debussy, acceptées avec le temps, serviront à interdire, un jour, aux Debussy de l'avenir, d'autres harmonies par nous insoupçonnées, et les plus révolutionnaires innovations deviendront peu à peu des « formules » réactionnaires. *Pelléas* vieillira, à son tour, sera imité, banalisé ; et dans cinquante, dans cent ans on sourira peut-être en lisant les pages où, tout chauds de plaisir et tout vibrants d'émotion, nous avons proclamé notre étonnement ravi et notre admiration fervente. Mais ce qui ne vieillira pas dans *Pelléas*, c'est ce qui n'a pas vieilli dans *l'Arlésienne*, dans *Tristan*, dans *la Damnation*, dans *les Noces de Figaro*, dans *Joseph*, dans *Orphée*, c'est ce quelque chose de profond, de naturel et d'un peu divin, et qui, étant jeune et vivant le jour où le musicien l'a mis dans sa musique, le sera toujours ; c'est l'âme humaine qui s'y est exprimée, c'est l'*humanité* de l'œuvre.

Bien cordialement à vous.

FERNAND GREGH.

Munich, 27 octobre.

J'éprouve un plaisir tout particulier à répondre à votre si intéressant questionnaire, car, pour moi aussi, l'œuvre de Debussy pose un problème extrêmement délicat et ardu, évocateur de mille pensées et suggestions.

J'ai été d'autant plus ravi d'avoir à lire et à méditer la brochure de M. Raphël Cor que je la trouve parfaite et si intelligente que je vois à peine ce que je pourrais bien y ajouter.

C'est la raison pour laquelle beaucoup de mes développements se bornent à reproduire son exposé.

Je ne veux pas manquer l'occasion d'assurer ici M. Cor de mes sentiments de personnelle admiration.

I. La tendance qui caractérise notre époque dans le domaine musico-dramatique a trouvé, en un sens, son expression la plus marquante dans la manifestation esthétique du *Pelléas* de Debussy.

C'est d'un point de vue sensiblement analogue qu'un bon nombre de nos modernes littérateurs considèrent la sonorité sensuelle des mots comme le dernier but de l'effet poétique et que beaucoup de peintres amènent à de purs effets de couleur l'essentiel de la peinture.

Debussy érige en principe l'absence de mélodie et de rythme, renonçant ainsi aux deux éléments constitutifs de la musique. Comme manifestation d'une époque et de ses tendances, son œuvre mérite d'être prise en considération. Mais il n'y a pas moyen d'en tirer la moindre promesse pour l'avenir. Jamais un nouveau style artistique ne pourra naître de cette tendance musicale, et cela, parce qu'il manque précisément à cette musique ce qui fait que l'art est de l'art, je veux

dire la forme. C'est une improvisation, au cours de laquelle le raffinement conscient supplée à la spontanéité. Cette recherche voulue du primitif ne manquera pas de laisser sa marque, çà et là, sur notre musique contemporaine ; on l'y aperçoit déjà.

Oui, la tendance à rechercher l'effet purement sonore, pour rendre certains états fugitifs de la sensibilité, cette tendance ne fera que s'accentuer grâce à l'influence de Debussy. Mais on ne saurait l'admettre que tout à fait en passant, et seulement à titre de contraste avec le vrai langage musical, celui qu'anime le rythme et que vivifie la mélodie.

II. L'originalité de l'inspiration de Debussy tient plutôt à son caractère morbide qu'à une personnalité vraiment profonde. Originale est aussi sa tentative d'ériger en principe son exclusivisme même, et de réussir à les soutenir jusqu'au bout.

Mais, prises en elles-mêmes, ses harmonies ne sauraient être trouvées toujours originales, et l'on est presque surpris de rencontrer, au lieu des provocantes hardiesses auxquelles on s'attendait, des harmonies d'un caractère assez banal et courant, malgré leur charme insinuant et leur complexité apparente. Son originalité relève plutôt de la bizarrerie que d'une nature géniale. Son art éveillera à coup sûr, au plus haut point, l'intérêt de l'historien, mais n'aura pas, dans l'avenir, d'influence vivante et agissante.

Il y règne en propre cet esprit qui s'attache aux contingences et singularités individuelles, pour les dresser sur le pavois, au détriment de l'élément intime et profond de la personnalité.

Cette musique qui se confond avec le procédé singulier de son auteur, qui n'a ni plus ni moins de valeur que ce procédé, et puise, en quelque sorte, sa force dans sa faiblesse même, ne saurait, pour toutes ces raisons, être imitée sans que ces imitations n'apparaissent forcément comme des contrefaçons. Oui, l'on n'arrive pas à se représenter un drame musical d'après *Pelléas*, — fût-il de Debussy lui-même, — qui soit autre chose qu'un pâle reflet.

C'est qu'il manque à cet essai de musique primitive toute possibilité de développement et d'essor.

Sans doute, il est incontestable que certaines de ses innovations harmoniques ont porté des fruits. Mais il est clair aussi qu'elles n'apportent pas un style nouveau, mais seulement un nouveau procédé, et que, par suite, son imitation nous jetterait en plein maniérisme, toujours synonyme de décadence.

Le sens rythmique, qui est si fort dans la musique française, et le charme de son invention mélodique l'empêcheront de s'égarer dans ce domaine des songes vagues et enjôleurs.

SIEGMUND VON HAUSEGGER.

MON CHER CONFRÈRE,

J'ai été de ceux qui ont admiré la science et l'originalité de Claude Debussy à l'époque où ses œuvres ne rencontraient, quand on daignait les jouer, qu'indifférence ou risée. C'était dès 1892, pour ma part : et je puis dire que nous n'étions pas nombreux ! Du jour au lendemain *Pelléas et Mélisande* a fait surgir des milliers d'admirateurs « compétents » dont nous n'avions jamais entendu parler et qui ont aussitôt entrepris de nous prouver que nous ne comprenions rien au génie de Debussy. Ceci me met très à l'aise pour vous déclarer franchement que je trouve ridicule cette déification d'un artiste de grande valeur, et que je me refuse tout à fait à le rendre antipathique et grotesque, comme ces messieurs sont en train d'y parvenir précisément parce que je l'ai goûté bien avant qu'ils l'eussent découvert.

Debussy est un excellent musicien. Le debussysme est un snobisme haïssable. *Pelléas* n'est pas ce que je trouve de plus remarquable dans l'œuvre de Debussy. C'est une étonnante adaptation d'une nature à une autre, un décalque merveilleux des qualités des défauts d'un poète, une transposition de personnalité : c'est justement pour cela que je préfère l'*Après-Midi d'un Faune* quand je cherche Debussy dans Debussy. C'est pour cela que *Pelléas* est une œuvre d'exception, un tour de force, qui ne peut ni s'imiter, ni se renouveler,

et encore moins ouvrir une route. C'est même une œuvre tellement identifiée à son thème littéraire que sa déclamation restera spéciale et que Debussy lui-même ne pourrait s'en servir pour un drame lyrique. Au reste, *Pelléas* date déjà de plusieurs années, nous attendons toujours autre chose, et les quelques petites œuvres que l'auteur nous a données en attendant ne nous ont rien appris de nouveau sur sa faculté créatrice. Elles se répètent, le charme imprévu de jadis y est devenu un charme trop prévu, et même un procédé.

Un théâtre procédant de *Pelléas* serait surtout remarquable par l'irrésistible, le solennel, le très esthétique ennui qui s'en dégagerait : un maniérisme falot, un pseudo-mysticisme aussi vide qu'ampoulé, y remplaceraient l'émotion et la vie. Une charmante tapisserie moyen-âgeuse ne saurait être une fresque pour l'avenir, et cela peut être dit du théâtre de M. Maeterlinck comme du drame lyrique de Debussy.

Quelle rage a-t-on eue de vouloir bâtir une école sur ce sable mouvant ? Tout, en ce capricieux, subtil et inquiet musicien épris de fusion des arts et n'atteignant à la simplicité qu'à travers une complexité déconcertante, tout indiquait l'absurdité de cette manie. Quant à ce qu'en ont écrit les « compétents » et à ce qu'en disent les snobs, il me paraît injuste d'en faire pâtir un auteur qui doit en être le premier froissé, étant homme de goût. Assurément il perçoit et conçoit la sonorité d'une façon spéciale, et cela suffit à dire qu'un

musicien est *génial* : mais cette génialité ne suffit pas à constituer un génie complet, puissant et humain. On peut penser qu'un homme à ce point sensitif, intelligent et raffiné est en position de réaliser de belles et grandes choses, s'il n'a pas la fausse honte de son émotion, s'il écoute son cœur, s'il invente des sujets généreux, d'une signification haute et large, ou s'il en rencontre de tels chez des poètes véritables. On doit s'empresser de reconnaître qu'il a produit jusqu'ici des œuvres où tout, défauts et qualités, lui appartiennent en propre, d'exquises pièces pour piano, de curieuses mélodies, un chef-d'œuvre dans le quatuor et un dans le poème symphonique, et enfin un drame singulièrement conçu, où brillent, dans la monotonie d'une immense mélopée, des pages suaves ou violentes. Reconnaître tout cela, c'est déjà honorer un artiste entre tous ses confrères dans une époque. Mais le transformer en fétiche, et oser à son sujet les discours insensés qu'on a tenus, prendre pour parler de lui ce ton d'extatisme, placer les délicats bibelots harmoniques nés de ses mains expertes auprès des statues de Bach, de Beethoven et de Wagner, c'est de la bouffonnerie toute pure — c'est ce que j'ai appelé la *debussyte*, une façon d'influenza musicale.

CAMILLE MAUCLAIR.

Munich, 9 — 11 — 1909

CHER MONSIEUR,

L'*Après-Midi d'un Faune* est une petite pièce charmante, fine et d'une sonorité exquise ! Avec *Pelléas* je ne trouve aucune espèce de relations ! Pour ce qui est du drame musical, les principes de Richard Wagner restent (pour moi) *les seuls*, et je ne peux porter de jugement sur une œuvre comme celle de Debussy, tout à fait différente de mon idéal !

Agréez, Monsieur, l'expression de ma haute considération.

FRÉDÉRIC MOTTL.

CHER MONSIEUR,

Je n'ai pas, hélas ! la compétence nécessaire pour répondre à votre intéressante question. Je ne puis avoir, faute de connaissances techniques suffisantes, qu'une humble opinion en présence de la musique de M. Claude Debussy, à peine celle que pourrait avoir un humble modèle de Diogène le chien, devant un orgue de Barbarie.

Agréez, je vous prie, cher Monsieur, avec tous mes regrets, l'expression de mes sentiments les plus distingués.

G. DE PAWLOWSKI.

Vous insistez, Monsieur, pour avoir mon opinion sur M. Debussy, vous n'ignorez pas que ce musicien partage avec M. Rodin un caractère tabou et que les critiquer, c'est déchaîner contre soi des imprécations. Comme je n'écris pas souvent sur la musique, je dois, avant de critiquer, donner mon critère.

Quand j'ai pu composer un programme, j'y ai mis la *messe du pape Marcel*; quand j'ai entendu Franck, faute d'un papier où le crier, j'ai mis en tête d'un roman que Franck était le plus grand musicien depuis Berlioz ; enfin j'ai magnifié Wagner de toutes mes forces et autant comme poète que comme compositeur. Malgré cela, je suis peut-être un émule de Midas : la musique de M. Debussy est la seule qui me soit radicalement désagréable, au point de me jeter dans un malaise physique.

Le comparerai-je à Cézannes ? Le peintre d'Aix était ingénu, et M. Debussy paraît le plus habile des hommes. Dans la *Revue Blanche* j'ai lu des propos blasphématoires sur les chefs-d'œuvre et les maîtres, et je ne crois pas au mérite de ceux qui manquent de piété aux iconostases. Mallarmé était un être exquis et sincère, malgré sa désarticulation des phrases et ses inversions latines. M. Debussy ne ressemble à personne : déformateur musical et impressionniste, il correspond peut-être à quelque catégorie nerveuse difficile à désigner : mais voir en lui un chef d'école, une nouveauté et quoi que ce soit de profitable aux autres, c'est oublier que tous les chefs-d'œuvre se

ressemblent parce qu'ils obéissent aux mêmes règles de Palestrina à Wagner, de Bach à Berlioz et à Franck. M. Debussy me paraît le musicien de Salon d'Automne, quelqu'un d'analogue à M. Matisse.

Cordialiter.

PÉLADAN.

Versailles, 1er novembre.

Veuillez être assez aimable pour me dispenser de répondre aux questions que vous me posez sur la personnalité artistique de M. Debussy et sur le Debussysme en général. Ce sont là des sujets qu'on ne saurait traiter rapidement, à la légère, et je suis si occupé en ce moment, qu'il m'est impossible d'y consacrer le temps indispensable.

L'article de M. Raphaël Cor me paraît contenir des vérités nombreuses, mais je ne saurais être d'accord avec lui sur le tout, il est horriblement difficile de parler musique sans créer des confusions et des malentendus. On se croit d'accord, et soudain on s'aperçoit qu'on se tourne le dos. Quoi qu'il en soit, je me borne pour aujourd'hui à vous dire que si je fais grand cas de M. Debussy, je ne suis pas Debussyste, et je tiens les Debussystes pour des malheureux.

REYNALDO HAHN.

Répondant à votre enquête sur le « Debussysme », je ne sais quel titre invoquer : j'ai lu les derniers numéros de la *Revue du Temps Présent*, j'ai vu que tout le monde y donnait sur Debussy son opinion, à la vérité autorisée, et il m'a pris fantaisie de vous envoyer la mienne, encore qu'elle ne le fût guère. Je suis un lecteur de hasard, je m'autoriserai donc de la qualité de lecteur : c'est la moindre qui se peut invoquer.

L'œuvre de Claude Debussy me paraît fournir en musique l'équivalent de ce que furent en poésie et en peinture le Symbolisme (symbolisme de mots) et l'Impressionnisme (impressionnisme visuel). Elle est incontestablement un assouplissement de la langue musicale. Elle est une libération, non pas des règles, mais des formules antérieures, et je suis amené à dire qu'elle est une réaction.

L'affranchissement de l'écriture apporté par M. Debussy nous intéresse, car il peut provoquer, chez d'autres que lui, l'affranchissement de la pensée. L'esprit de réaction, que l'auteur de *Pelléas* lui-même confesse, est, au contraire, néfaste comme l'est dans une œuvre artistique tout élément étranger à l'art, et je le soupçonne, en outre, de constituer le principal inspirateur de la nouvelle formule : car notez que le système debussyste est le contre-pied, je dirai minutieux du système wagnérien.

Avant d'abandonner le point de vue proprement historique, on pourrait prétendre que la personnalité

de M. Vincent d'Indy, de qui nous connaissons certaines déclarations au sujet de l'utilité de plus en plus formelle de la barre de mesure et de la prédominance grandissante du contrepoint sur l'harmonie, « qu'il faut savoir oublier », eût peut-être suffi à dénouer pour les musiciens les entraves incompatibles avec l'expression de la pensée moderne. On pourrait remarquer, en outre, combien peu M. Debussy contribue à l'enrichissement du rythme, la grande trouvaille artistique de ce siècle. Une critique très sévère douterait enfin qu'il doive rien aux Russes.

Je confesserai, après cela, une admiration très sincère pour l'auteur du *Prélude à l'après-midi d'un faune*, qui a élargi d'une façon notable le champ de mes sensations. C'est avec le plus grand plaisir que j'écoute la musique de Claude Debussy chaque fois qu'il veut bien ne pas être debussyste et ne pas recourir, de parti pris, à la « formule » litigieuse, qui mérite bien alors le nom de procédé et par laquelle il ne remplace point l'inspiration véritable. Personne n'eut davantage de goût depuis Mozart, a-t-on dit de lui, et, pour ma part, je ne sais rien de plus délicieux que l'élégance d'un certain *Menuet* qui vaut une signature parce qu'elle est inimitable.

ROBERT RICHARD.

Voulez-vous m'excuser. J'ai trop à travailler maintenant pour répondre à des enquêtes. Mon ami Christophe vous répondra pour moi.

Agréez, je vous prie, Monsieur, l'expression de mes sentiments très distingués.

ROMAIN ROLLAND.

« Je n'aime pas beaucoup toute votre musique française d'aujourd'hui et je ne suis pas fou de votre M. Debussy. Mais je n'arrive pas à comprendre qu'étant si pauvres d'artistes, vous alliez discuter le plus grand que vous ayez.

« Quant à la question de savoir s'il sortira de lui une école, et ce que cette école vaudra, il est facile de répondre :

« Tout grand artiste a une école. Toute école est néfaste. »

« Vaudrait-il donc mieux qu'il n'y eût pas de grand artiste ?

« JEAN-CHRISTOPHE. »

Vous me posez des questions troublantes :

M. Debussy est-il une individualité originale ou seulement accidentelle ?

Je n'en sais absolument rien.

La musique de M. Debussy m'émeut, me transporte dans le pays du rêve, et d'un rêve tendre, voluptueux,

charmant ; les imitateurs de M. Debussy me portent sur les nerfs, d'où je conclus que c'est le génie du musicien que j'aime, et non sa formule. Mais de tout cela je ne suis pas sûre. Certaines mélodies de M. Debussy me donnent ce frisson délicieux qui se résoud en vulgaire chair de poule, c'est à quoi je reconnais qu'une musique me plaît, mais je n'en raisonne pas ; je sens seulement vivement, très vivement, jusqu'aux larmes. César Franck, dans un genre plus recueilli, me donne une émotion semblable, et aussi Gabriel Fauré, et aussi notre génial Saint-Saëns, et beaucoup d'autres encore. Leur individualité est-elle originale ou accidentelle ? Voilà ce que je laisse à cette personne compétente qu'on appelle « la Postérité » le soin de décider.

YVONNE SARCEY.

Nous ne croyons pas qu'une œuvre puisse avoir « un importance réelle » si elle n'est pas animée d'un grand souffle, continu, sincère et puissant. Tous les Dominateurs ont possédé ce souffle (leur génie), et il a débordé comme un fleuve magnifique en toutes les manifestations de leur pensée.

Les idées de M. Claude Debussy, formant barrage au Cours de la Musique, ont pour cette raison attiré vers lui l'étonnement amusé des Artistes, la sottise d'un troupeau de snobs, et l'enthousiasme de compositeurs poi-

trinaires, auxquels il rendait l'espoir d'une existence possible !

Par lui-même l'art de M. Debussy serait délicieux par sa poésie, son étrangeté, sa morbidesse même, si l'auteur n'avait pas l'intransigeance que l'on sait, si quelques admirateurs outranciers et certains critiques en délire ne voyaient en lui une manifestation quasi messianique !...

Lui seul et par *courtes* auditions : parfait. Il aurait prouvé tout au moins que l'on peut écrire une musique « sans pareille », comme dit M. Raphaël Cor, en se jouant de toutes les règles d'écriture établies, en les dédaignant (à la condition toutefois de les bien connaître).

Mais une Ecole issue de l'accumulation de ses Barbarismes, et répandant ses idées intransigeantes serait un *fléau* pour toutes les manifestations de la musique française : ce serait renier le Passé, le Présent (à part lui) ; ce serait enfin donner libre cours et une valeur à toutes les extravagances, aux élucubrations sans nom de tous les musicâtres en quête d'inéprouvé.

Il en résulterait pour l'art national un arrêt funeste, mais provisoire ; provisoire, parce que rien ne peut faire obstacle au souffle immense de la Vie.

EDOUARD TRÉMISOT.

Paris, le 10 octobre 1909.

MONSIEUR,

Je réponds volontiers à votre enquête sur le « debussysme », non point que je crois mon opinion sur ce sujet *autorisée*, — aucune opinion n'est jamais autorisée, — ni que je pense avoir une *haute compétence* en la matière, — personne en art n'est compétent, pas même M. Laloy ; — mais simplement parce que cela m'amuse de le faire, comme cela a amusé M. Raphaël Cor d'écrire son excellent article.

Si je trouve cet article excellent, c'est sans doute parce que je nourris, pour les œuvres de M. Debussy, la même antipathie que votre collaborateur, sinon je déclarerais détestables les pages pleines de verve consacrées, dans votre Revue, à l' « art nouveau » qui fait pâmer les belles-madames. C'est par erreur, en effet, que M. Cor me cite comme un admirateur de Debussy. J'aime, il est vrai, les *Nocturnes*, dont il ne parle pas, mais je partage entièrement sur *Pelléas*, sur l'*Après-Midi d'un Faune* et sur l'insupportable *Damoiselle Élue* (insupportable du moins pour moi), le sentiment de votre collaborateur. A maintes reprises, j'ai nettement témoigné, dans mes écrits, de cette aversion pour des balbutiements, qui me paraissent avoir réalisé le comble de la monotonie sonore et dont — pour parler le jargon du pragmatisme — la transcendantalité exaspère mon immanence.

A tout ce que dit M. Raphaël Cor, je souscris donc d'une dextre joyeuse. Je lui reproche toutefois deux choses :

1° Page 196, il écrit, en parlant des compositions de M. Debussy : « Cette musique insincère et sans flamme... » Sans flamme, oh! cela tout le monde en est d'accord, même les admirateurs de *Pelléas*, qui lui en font un mérite ; c'est ce qu'ils appellent savoureusement « la peur de l'emphase ». Mais « insincère », pourquoi ?... Non, non, Monsieur Cor, ne soupçonnons jamais les créateurs d'insincérité : nous n'avons aucun moyen de juger de leur bonne foi! Pour ma part, je crois tout le monde sincère, même les gens qui pensent, sentent et agissent aux antipodes de ma pensée, de mon sentiment et de mon activité. Ce serait un procès de tendance que vous feriez à M. Debussy en persévérant dans ce reproche et, contrairement à vous, je ne veux pas douter de la joie très spontanée prise par M. Claude-Achille à composer de la musique qui ne me cause aucun plaisir.

2° Vous dites aussi que les créations de Debussy ne sont pas de la musique. Malepeste! vous savez donc, vous, ce que c'est que la musique, où elle commence, où elle finit. Mes compliments, cher Monsieur!... Je sais bien que vous invoquez les témoignages contradictoires de Schopenhauer et de Hanslick, mais ces messieurs n'en savaient pas plus que nous. Est-ce avec des sons, que Debussy cherche à exprimer sa sensibilité ? Oui. Alors ce qu'il fait est de la musique; car vous

aurez beau édifier de savantes théories, vous n'arriverez jamais à me faire adopter une autre définition de la musique que celle proposée par une fillette, dans un petit livre que j'ai commis l'année dernière : « La musique, c'est quand ça fait plaisir à entendre. » Dites que la chapelure sonore émiettée par M. Debussy n'est pas de la musique *pour nous deux,* parce qu'elle ne nous fait pas plaisir à entendre ; d'accord ! Mais ne dites pas qu'elle n'est pas de la musique pour MM. Lalo, Laloy et probablement Lalique, si elle flatte agréablement leurs âmes transcendantales, par l'intermédiaire de leur trompe d'Eustache — plus délicates peut-être que les nôtres.

Ceci dit, et pardonnez-moi ma prolixité, Monsieur le Directeur, je réponds en trois mots à votre questionnaire.

§ 1. « Quelle est l'importance réelle de M. Claude Debussy..... dans l'évolution musicale contemporaine ? »

Une importance énorme évidemment, puisque presque tous les barreurs de croches font désormais de l'hypodebussy, quand ils ne font pas de l'hyperdebussy.

« Quel doit être son rôle ? » — Voir au § 3.

§ 2. « Est-il une individualité originale, seulement accidentelle ? »

Je réponds, avec M. Cor : M. Debussy est sûrement « sans pareil » et, s'il n'est qu'un accident, il est en tous

cas un accident à conséquences graves, puisqu'il perturbe tout l'organisme musical de son temps.

§ 3. « Quel *doit* être le rôle de M. Debussy?..... Représente-t-il une nouveauté féconde, une formule et une direction susceptibles de faire école et doit-il faire école? »

Je ne sais pas s'il *doit* faire école, n'étant pas dans les secrets de la volonté apollonienne; mais je constate qu'il *fait* école. Quant à dire si cette influence me paraît féconde et même si cet auteur est vraiment original, je suis trop darwinien pour répondre là-dessus par une prophétie. Nous verrons cela dans un siècle ou deux et nous en recauserons, si vous le voulez bien, aux Champs-Elysées. Tout ce que je souhaite, c'est que, dans cet endroit délectable, on joue autre chose que *la Mer,* — pour notre section du moins!

JEAN D'UDINE.

Bayreuth, 21 octobre 1909.

MONSIEUR,

Je dois vous confesser la vérité : je ne connais pas les œuvres sur lesquelles vous demandez mon opinion. On a joué *Pelléas* en Allemagne, mais on m'a donné le conseil de ne pas y aller, « la traduction allemande étant mauvaise ». — J'ai suivi ce conseil à moitié en

écoutant un acte seul, et d'après un acte on ne peut pas juger.

Agréez, Monsieur, l'expression de mes sentiments les plus dévoués.

SIEGFRIED WAGNER.

A quoi bon discuter ? M. Laloy déclare que, seuls, les spectacles de la Nature et la musique de C. Debussy le font « souffrir à force de joie et par l'excès même de leur beauté. » Zut !

Au contraire votre combatif collaborateur, M. Raphaël Cor, ne voit dans *Pelléas* qu'une suite « de petits sons superflus et d'accords arbitraires ! » Re-zut !

La Vérité doit se trouver à mi-chemin entre cette extase et ce débinage !

Dieu me garde de jamais devenir un Debussyste intransigeant !

Maintes fois j'ai charrié les sacristains du nouveau culte, si je n'ai tiré, d'une main irrévérencieuse, la barbiche du dieu lui-même.... On peut faire, dans la production commercialisée du musicien des *Proses Lyriques*, un tri, un tri judicieux, entre les créations significatives et les fonds de tiroirs soldés avec plus ou moins d'habileté...

On peut analyser chimiquement certaines productions des disciples de Debussy, où l'on ne trouvera que du bicarbonate de neuvièmes par degrés conjoints, de l'acétate de dissonances avec enchaînement de tierces

majeures, des traces aussi d'appoggiatures non résolues... Mais on ne peut pas nier la haute valeur d'un Debussy « *resté complètement fidèle à notre tradition musicale française* », a dit un des plus fervents admirateurs de *Pelléas*, M. Vincent d'Indy, que personne, je pense, n'accusera d'incompétence, ni de snobisme...

Et puis, enfin, reculer les bornes de la tonalité, remplacer le sempiternel dualisme majeur-mineur par une souple variété de modes, substituer à la rigide trilogie des accords parfaits de tonique, dominante et sous-dominante, un flot de résonances chatoyantes, tout ça, c'est bien quelque chose ! WILLY.

Nous n'ajouterons pas à ces réponses la liste de tous les musiciens ou critiques qui nous ont écrit pour s'excuser de ne pas oser ou de ne pas pouvoir répondre : discrétions et prudences que d'aucuns jugeront peut-être exagérées, mais dont nous ne trahirons pas la confiance. Qu'il suffise au lecteur de savoir que cette liste, qui serait d'une longueur respectable, pourrait contenir les noms de pianistes universellement applaudis, d'un directeur d'une de nos plus grandes Sociétés de concerts, d'un maître de la symphonie, membre de l'Institut, et de beaucoup de compositeurs notables.

De quelques Articles

L'opportunité de la présente enquête, l'intérêt qu'elle a rencontré dans les milieux musicaux nous ont été révélés par des commentaires nombreux, des discussions ou des approbations d'une importance indiscutable. *Le Journal des Débats*, *l'Intransigeant*, *Comœdia*, *La Revue*, *La Revue Catholique et Royaliste*, *L'Opinion*, *La Revue des Lettres et des Arts*, *Le Feu*, *Akadémos*, *Le Guide Musical*, *La Revue Française*, *Le Monde Musical*, *Les Rubriques nouvelles*, *Le Radical*, nous ont consacré de précieuses études. Il nous semble indispensable, pour souligner la portée de notre consultation, de réunir ici les extraits les plus caractéristiques de ces épilogues.

M. Henri Lichtenberger parle, dans **L'Opinion**, de « *l'émotion soulevée* » par l'attaque de M. Raphaël Cor :

« Certains se demandent même si tels triomphes d'hier sont de bon aloi ! Je crois bien qu'*Hippolyte et Aricie* a été pour beaucoup une déception et que la ferveur initiale du culte de Rameau a quelque peu tiédi. Et voici que M. Cor met en question la légitimité du succès de M. Debussy lui-même ! L'auteur de *Pelléas* n'aurait abouti qu'à créer des ébauches sans force et d'un charme pour ainsi dire extra-musical, un art très suspect, amorphe, dénué de toute virilité, fait à la mesure de nos sensibilités fatiguées, une musique qui se joue à la surface des choses, qui ne touche pas, qui *frôle* seulement ! Une réaction contre le mode hyperbolique sur lequel on a coutume de célébrer les louanges de l'artiste le plus représentatif de la musique française d'aujourd'hui était à peu près inévitable. L'émotion soulevée par cette attaque est l'indice que M. Cor n'a fait que dire tout haut ce que pas mal de gens pensent tout bas. Nous sommes convaincus, pour notre part, que sa critique, comme toute littérature de combat, dépasse l'exacte mesure et que la gloire de M. Debussy n'est pas l'éphémère produit du snobisme contemporain. Mais il pouvait n'être pas hors de propos de mettre crûment en lumière les objections qu'on peut faire à cet art et de rappeler que même après *Pelléas* et après *la Mer* il est à tout le moins prématuré de mettre M. Debussy en parallèle avec les grands

héros de la musique, avec un Bach, un Beethoven ou un Wagner. »

De M. Léon Bocquet, dans la **Revue Française Politique et Littéraire :**

.... Reconnaissons qu'il se dépense, chaque mois, dans les jeunes revues, un talent considérable. Cela trop souvent en pure perte, sinon pour l'avancement ou l'apprentissage des auteurs qui y bataillent avec ardeur et désintéressement. Mais rien n'est tout à fait négligeable de ce qui est écrit et pensé, dans ces revues-là moins que partout ailleurs. Car, pour peu qu'elles durent, des individualités y apparaissent et s'y précisent, et elles préparent les écrivains et la littérature de demain. Il est bon de les lire avec sympathie ; il n'est pas rare qu'on y trouve contentement et profit, et telles opinions et telles parts de savoir qui méritent qu'on aide à leur diffusion.

La Revue du Temps présent, par exemple, qui paraît à Paris et qui est à peine âgée de trois ans, peut revendiquer une bonne place dans le mouvement des idées littéraires d'aujourd'hui. Presque tous les numéros apportent une sérieuse contribution à l'étude de la pensée contemporaine. Il y a, dans le dernier fascicule, un article de M. Raphaël Cor : *Claude Debussy et le snobisme contemporain*, qui vaut d'être retenu, sans qu'il soit nécessaire pour cela d'adhérer complètement aux opinions très sévères émises sur un compositeur consacré par le succès et par la mode.

. . . .

M. Cor est bien un peu dédaigneux ! Il critique évidemment sans indulgence. Il en veut à M. Debussy d'avoir érigé en principe « le papillonnage musical », et surtout d'avoir été comparé à Wagner. Mais M. Debussy est-il responsable de ce qu'écrivent les critiques ?

. . . .

..... Le réquisitoire ne manque pas d'âpreté véhémente.

La contre-partie se rencontre heureusement dans le premier numéro d'une revue lyonnaise : Επος, dont le nom sonne atticisme et beauté. M. Henry Béraud y appelle M. Claude Debussy : *Le Ménétrier de l'exquis.* M. Béraud note des rapports étroits, soulignés d'ailleurs aussi par M. Cor, entre l'art de M. Claude Debussy et le symbolisme littéraire et encore l'impressionnisme.

M. Claude Debussy, qui avait fréquenté chez les artistes de la génération de 1885, dit M. Béraud, avait au cœur l'amour de l'allégorie, de l'illusion et du mystère. Il voulut enclore dans les sons l'esthétique nouvelle et atteindre d'un coup à l'expression des plus vagues et des plus rares sensations en de neuves harmonies.....

« Le défaut de M. Debussy est d'avoir trop de littérature, et le propre des musiciens de n'en avoir pas assez, et c'est en ceci surtout qu'il convient de rechercher les raisons de leur incompréhension de l'art de M. Debussy.

Cette époque est loin, *Pelléas et Mélisande* parcourt

de tous côtés une glorieuse carrière. Mais il est inquiétant de songer à la qualité de ce succès. Il faut craindre surtout qu'il soit de courte durée. Tôt ou tard, les snobs et les curieux s'éloigneront, car seul un public d'artistes est apte à discerner les nuances insaisissables d'un aussi suave talent. »

Il est au moins curieux de constater que la réprobation et la louange s'accordent à prévoir à l'emballement actuel pour la musique de M. Debussy une brève destinée.

De M. Raymond Marchal dans le **Guide Musical** de Bruxelles (5 décembre 1909) :

. . . .

M. Cor entre dans son sujet *in medias res* : il met en épigraphe cette phrase du pauvre Golaud : « Il ne me reste rien si je m'en vais ainsi. Et tous ces souvenirs... c'est comme si j'emportais un peu d'eau dans un sac de mousseline. » L'allusion est délicate, et la tirer de *Pelléas et Mélisande* est une attention.

Mais cela ne suffit pas à M. Cor, qui aime les situations nettes. Dès la première page, il écrit : « Cette originalité me semble résulter d'une méthode bien curieuse grâce à laquelle le compositeur... semble vouloir se garder d'aboutir à un résultat proprement musical. Ce sont bien des notes, des sons, mais ce n'est point de la musique »... Cet « art très suspect » n'aboutit qu'à des « ébauches sans force. »

Ce n'est pas là juger un homme, c'est le lapider, maladroitement d'ailleurs, parce que M. Debussy ne s'en portera que mieux, et que de telles appréciations lui font peut-être plus de bien que toute l'éloquence laudative de M. Louis Laloy.

Ce qu'il y a de plus pittoresque en tout ceci, c'est que M. Cor a la prétention de faire de la critique objective et qu'il entend raisonner ses opinions, les asseoir sur la base solide d'une déduction philosophique; entendez qu'il choisit, pour soutenir ses idées « préconçues », ce qu'il trouve de plus favorable dans le terrain mouvant de l'esthétique.

Il prend son point de départ en Wagner, dont il faut se méfier dès qu'il théorise : car s'il fut le musicien génial et prodigieusement original que tous admirent, il a été le philosophe le plus changeant, le plus influençable que l'on puisse rêver. La phrase citée dans la brochure antidebussyste est de l'époque schopenhauerienne : « Posons d'abord que l'unique forme de la musique est la mélodie, que sans la mélodie la musique ne peut pas être conçue, que musique et mélodie sont rigoureusement inséparables. »

C'est parfait... Encore ne suffit-il pas de répéter « le maître a dit » pour que l'on s'incline. Il y a dans Schopenhauer de bonnes choses, bien que ses meilleures œuvres soient entachées d'un romantisme passablement irrationnel. Je ne discuterai pourtant pas cette opinion, encore qu'il semble y avoir plus de vrai dans la théorie « rythmique » de Nietzsche, et que je con-

seille à M. Cor de lire les ouvrages récents de l'Allemand Lippes plutôt que de s'attarder à l'opinion réactionnaire et spencerienne de Hanslick !

Et puis, il faut prendre garde à ces termes « mélodie » et « rythme » et ne pas les définir d'après ses préférences personnelles : ce n'est pas une raison parce qu'un thème ne se développe pas comme en une symphonie de Beethoven pour qu'on le déclare arythmique et antimélodique !

La meilleure façon de réfuter ces thèses bizarres serait de citer tant de pages exquises de *Pelléas*, du quatuor de *L'après-midi d'un faune*, de *La Mer*, d'évoquer le souvenir de cet impressionnisme profondément évocateur ; on pourrait aussi rappeler que, loin de proscrire la mélodie, M. Debussy, dans l'interview auquel je faisais plus haut allusion, y louait de façon assez inattendue l'art de Massenet, précisément pour ce motif.

Mais tout cela semble assez inutile. « On ne tire pas des coups de fusil aux idées » et on ne répond pas par des idées à des coups de fusil : à quoi bon argumenter quand on vous dit : « Enlevez à la musique le rythme, la mélodie, l'émotion (*sic*), et vous serez bien près d'avoir défini l'originalité de M. Debussy. »

Il était intéressant de signaler cet article, qui est symptomatique d'un état de choses assez regrettable, et même de le résumer à grands traits : le réfuter me paraît superflu.

- De M. Tancrède de Visan, dans la **Revue des Lettres et des Arts** (décembre 1909) :

A propos de M. Claude Debussy.

L'enquête que M. Raphaël Cor a entreprise dans la *Revue du Temps présent* sur M. Claude Debussy sera remarquée à plus d'un titre. Outre l'intérêt du sujet, M. Cor nous a donné sur ce qu'il nomme « le snobisme contemporain » des pages tout à fait remarquables dans leur sévérité. L'auteur ne se contente pas de nous demander notre avis ; il nous propose encore le sien. Ce n'est pas un jugement porté à la légère, et l'on s'en voudrait presque de n'être pas d'accord avec le critique, tant M. Cor met de délicatesse à nous charmer et de grâce à nous convaincre.

Des polémiques de cette sorte, entreprises avec sérieux et entrain, où l'accusateur se fait artiste, où les raisons pour ou contre alléguées se parent de toutes les nuances de l'esprit de finesse, ont bien des chances d'aboutir à un résultat concret.

C'est un examen de conscience général sur la mentalité contemporaine que nous propose M. Cor, et cette enquête dépasse infiniment son objet. Nous reconnaissons là le propre de toute étude esthétique profonde.

Car malgré que M. Cor ait choisi M. Debussy comme bouc émissaire, ses remontrances ne laissent pas d'englober toute une attitude lyrique, une façon générale de voir et de sentir. M. Cor appréhende dans une même réprobation des peintres, des sculpteurs et des poètes.

Par là surtout les pages qu'il nous offre prennent de l'importance. Disons le mot, elles nous pressent de choisir entre deux esthétiques.

L'amitié qui me lie à M. Cor, quelques connaissances techniques de la musique, dont je fis un temps ma carrière, jointes à une assez longue fréquentation des idées esthétiques contemporaines m'ont engagé à soumettre à l'auteur de cette enquête deux ou trois hâtives remarques.

Au début de son article, M. Cor analyse finement quelle doit être l'action de la musique sur nos esprits. Cette partie est de tout premier ordre et la théorie de Schopenhauer, si importante à ce sujet, est rappelée avec soin et fort justement commentée.

L'auteur est moins bien inspiré, à mon sens, dans le commentaire qu'il nous propose du mot *mélodie*. Son argumentation est assez simple pour pouvoir se résumer ainsi : « Il n'y a pas de musique sans mélodie, « or M. Debussy a détruit toute mélodie, donc la « musique de l'auteur de *Pelléas* est tout sauf de la « musique. »

Je vois là quelque confusion provenant de la définition même de ce mot mélodie. M. Cor prend en effet ce mot dans un sens fort restreint de *phrase musicale* ayant, si j'ose dire, un sujet, un verbe et un attribut, d'*air organisé*, de *thème*. Ce n'est nullement ainsi que l'entendait Wagner, dont M. Cor cite la fameuse phrase : « l'unique forme de la musique est la mélo- « die ; sans la mélodie la musique ne peut être con-

çue ». Dans la bouche de Wagner, qui a réagi de toutes ses forces contre l'ancienne conception de la musique italienne, le mot mélodie signifie simplement *assemblages de sons, suite de notes agréables*, et c'est bien là la définition première de la musique : l'art de combiner des sons. La théorie de Schopenhauer repose aussi sur cette définition très large, puisque l'auteur du *Monde comme volonté* part de ce fait initial : le cri.

Il y a donc en résumé deux façons de concevoir la mélodie : soit qu'on entende par là (sens général) production de sons successifs. Dans le chant des oiseaux ou le murmure d'une source, par exemple, il n'y a pas *pensée musicale* proprement dite, il y a pourtant musique : — soit qu'on veuille signifier (sens restreint) enchaînement *intelligent* de sons, de sons liés entre eux par une pensée, aboutissant à une *phrase*, à un *motif*.

Autrement dit, il en est de la mélodie comme de l'art de la parole. Osera-t-on avouer qu'il n'y a pas parole parce qu'on ne prononce que de simples mots, sans les relier par un sens ? (avec cette différence, bien entendu, que la logique du langage est tout autre que celle des sons).

En un mot, dès qu'il y a son il y a mélodie. Seulement nous distinguons avec raison une mélodie *intellectuelle*, où des sons s'organisent selon une période voulue, en vue d'une pensée plus ou moins obscure à exprimer, — et une mélodie plus intérieure, plus spontanée et *instinctive* où les sons se succèdent en fonction

du plaisir des sens, tout ainsi qu'un peintre peut allier des tons dont l'ensemble constitue un paysage, une nature morte, etc., ou étendre sur sa toile des couleurs diverses pour la simple joie des yeux.

J'exagère à dessein ces différences pour bien montrer que si l'on cherche en effet chez Debussy des *phrases musicales*, des *mélodies* telles qu'on en rencontre dans le *Trouvère* (je choisis un exemple un peu grossier), on se trouve fort embarrassé.

Est-ce à dire que l'art de *Pelléas* devienne pour ce fait antimusical ? c'est une autre question et c'est tout le problème.

M. Cor remarquera avec moi que précisément tout le progrès de la musique moderne réside dans une transformation radicale de la mélodie. On a passé insensiblement, par évolution naturelle, de la mélodie *fixe* à ce qu'on nomme assez justement la mélodie *continue*, et ceci, je crois, non par manque de discipline intellectuelle, mais au contraire selon le souci d'une organisation plus intime, plus intérieure, moins factice ou, si l'on préfère, plus dynamique.

Cette notion du *continu* qui prend naissance dans le fait même de conscience, dans ce que Bergson nomme *les données immédiates*, et qui s'apparente à l'idée de temps psychologique, domine, qu'on le veuille ou non, toute l'esthétique contemporaine. C'est comme un essor collectif vers plus de lyrisme, vers plus de vie intérieure et plus de mouvement expressif. C'est bien en effet une esthétique du sentiment en opposition à

une esthétique conceptuelle, maïs qui dit sentiment ne dit pas fantaisie désordonnée ou individualisme anarchique. Il s'agit d'un sentiment intellectualisé ou plus justement d'une idée sensibilisée, rendue vivante et concrète.

L'impressionnisme découle de cette notion du continu, comme la musique et la poésie actuelles. On a cru un temps que le vers libre était une mauvaise fumisterie ou tout au moins une fantaisie d'esthètes en rupture de toute règle classique, et l'on a triomphé en citant René Ghil. On a fini par comprendre que le vers libre était tout de même autre chose qu'un instrument à l'usage de mauvais poètes avides de mal écrire en prose, et l'on nous fit enfin l'honneur de croire à notre sincérité. Car il était bien inutile, en effet, de chercher de nouveaux rythmes pour d'autre fin que pour enclore plus de vérité et pour serrer davantage les aspirations subjectives du poète. Nous marchons de jour en jour vers plus de discipline et, après l'organisation de nos idées, il importe aussi de trouver comment clicher les sinuosités du sentiment. Des mesures simples n'y suffisent pas toujours, et nécessité est d'employer en plus des mesures composées, ainsi qu'un registre de nos émotions qui s'accroît.

Ce n'est plus un moule tout préparé, une sorte de canon où s'écrase l'esprit, mais un riche clavier qui se construit à l'instant, selon les besoins d'une orchestration plus complète, doué d'harmoniques plus nombreuses et susceptible de plus amples polyphonies. Il

y a assez d'exemples d'auteurs, et d'illustres, employant tour à tour le vers libre et le vers régulier, pour qu'on juge objectivement des effets voulus. Que cette prosodie basée sur les accents soit, comme la gamme diatonique, d'un maniement délicat, chacun l'accorde. Car le vers libre ne manque pas de règles, comme certains le croient encore : ce qui le rend si malaisé au contraire, c'est la multitude de règles qui le régissent et qui supposent une oreille sûre et un goût parfait. Nous perdîmes beaucoup par la mort de Gaston Paris qui s'intéressa sur le tard à ces questions et qui était un précieux conseiller. Au moins cette métrique nous offre-t-elle l'avantage de distinguer du premier coup les bons poètes des mauvais.

Car le vers libre raté donne une méchante prose rythmée, comme un maladroit imitateur de Debussy ne saurait proposer que des polyphonies criardes et heurtées. Mais le vers libre employé avec intelligence renforce l'expression en la prolongeant et donne plus d'ailes au rêve lyrique. Si donc il ne s'agit que d'un bon ou mauvais usage, nous sommes d'accord ; quant au procédé, il ne saurait être condamnable.

Il en est de même de la mélodie continue et de la gamme par tons entiers. Certains s'en servent comme des sourds : d'autres savent en tirer des mélodies composées, très riches en suggestions. La musique préconisée par Debussy est donc comme la langue dont parle Esope, le meilleur ou le pire des maux. Tout dépend de l'application et de la qualité d'âme de l'artiste. *L'après-*

midi d'un Faune, les œuvres d'un Fauré, d'un Séverac, d'un d'Indy, d'un Dukas, sont là pour le prouver. Et je ne crains pas cette énumération de noms d'artistes aux tempéraments si divers, car malgré leur originalité individuelle bien établie, tous procèdent plus ou moins de cette même esthétique du continu.

M. Cor, qui fut avec moi sur les bancs du Collège de France et qui suivit passionnément les cours de M. Bergson, me comprendra. Je m'étonne que nous ne soyons plus d'accord, car je le vois attaquer, non sans étonnement, des peintres comme Pissaro et Monet, des lyriques comme Maeterlinck et Jammes, des sculpteurs de l'école de Rodin.

Tous ceux-ci et bien d'autres — la plupart des contemporains — ont obéi inconsciemment à cette esthétique plus intériorisée, plus aérée, plus oxygénée du continu. Est-ce un tort? Cela semble bien difficile à dire, étant donné la multitude de talents qui se réclament de cette doctrine. Cela prouve une mentalité, une direction générale des esprits au début du xxe siècle, qu'on peut critiquer, mais dont il faut aussi tenir compte et qui s'accorde parfaitement avec les exigences de la pensée contemporaine dans tous les domaines de l'activité cérébrale.

Parce que la prééminence en peinture est donnée aujourd'hui au coloris, doit-on en conclure que les peintres ne savent pas dessiner? Ce serait aussi puéril que de dire que les tenants du vers libre ne savent pas écrire en vers réguliers. Les uns et les autres ont d'ordinaire

fait leurs preuves et, lorsqu'ils le veulent, les peintres actuels nous donnent des figures d'une géométrie impeccable, — voyez Denis, voyez Signac, voyez Cézanne, — preuve que c'est à bon escient qu'ils interprètent la nature en fonction de la couleur et en vue d'une plus complète expression du réel, et plus vraie. Rodin ignorerait-il l'anatomie par hasard ? Non, mais il sait tout le pouvoir rayonnant qui se dégage de l'*inachevé*, d'un inachevé conscient et voulu, d'un inachevé qui donne mieux l'expression du définitif, sur lequel nos esprits travaillent et au moyen duquel ils s'évadent vers un plus vibrant lyrisme. Si j'osais ce paradoxe, je dirais que Rodin ne fait ainsi *inachevé* que pour mieux nous donner l'impression du *continu*. Ceux qui sont comme M. Cor familiers avec ces idées me comprendront, car le *continu* c'est notre conscience dans le temps, et l'inachevé c'est de la vie figée dans l'espace, or c'est notre conscience qui donne à ce marbre sa *vraie* vie dans le temps et, par conséquent, son *continu*. Mais que voilà d'assommantes subtilités et qui se soucierait d'y réfléchir !

Wagner n'a-t-il pas obéi à cette grande loi du *continu* lui qui termine toutes ses phrases musicales par des accords de *septième diminuée*, afin qu'on sente palpiter plus d'ailes autour de cette phrase qui ne finit pas, et pour qu'au moyen de ces suggestions harmoniques le champ de notre vision s'étende. L'auteur de *Parsifal* ne lutta avec tant de violence contre Meyerbeer et *même* contre Berlioz que parce qu'en plus de rivalités

connues, le combat se livrait entre deux esthétiques, celle du *continu* et celle du *discontinu*.

Pour la même raison nombre de poètes ne mettent pas de rime au dernier vers de leurs sonnets. Le rêve ne semble plus si emprisonné et le décor s'élargit à l'infini. Il n'est pas jusqu'aux parnassiens qui n'ont écrit des poèmes que pour le dernier vers, tel Hérédia. Ce vers renferme toujours une grande puissance évocatrice, afin que l'image se prolonge en nous suivant de multiples harmoniques et fasse lever quantité d'associations émotionnelles.

Debussy, par ses fameux accords de *neuvièmes* et ses cadences jamais résolues, fait surgir de notre inconscient une infinité de sentiments et d'émotions qui y sommeillaient, et c'est toute la thèse de M. Bazaillas, puisée dans Schopenhauer et que cite avec raison M. Cor, qui reparaît.

Un tel art, encore une fois, est-il condamnable en soi ? M. Cor dans sa brillante diatribe, me semble bien hardi de l'affirmer. A l'écouter il ne resterait rien de la peinture, de la sculpture, de la poésie contemporaines. Et je me demande où ce charmant avocat du diable trouve de l'afféterie, du faux naïf et de la puérilité· Serait-ce dans les *trois esquisses symphoniques* ou dans les adorables petits romans de Jammes ?

La délicatesse des sentiments n'est nullement incompatible avec la force, la virilité et, si l'on tient à ce mot, avec l'attitude classique. « Le souffle matinal n'a jamais passé par là », s'écrie M. Cor. Quel blasphème !

et que n'auront pas fait ces artistes pour nous en évoquer la fraîcheur, après l'avoir partagée ! Car sentir est peu de chose, si l'on ne fait pas sentir son émotion à d'autres. C'est plus loin qu'aux concepts et qu'aux idées générales qu'ils veulent nous mener, jusqu'aux concepts *sentis* et *vivants*, jusqu'aux idées générales *vécues* et *concrètes*, jusqu'à cette *intuition intellectuelle* de la nature dont parle Bergson, par le moyen d'évocations et de transpositions perpétuelles d'états d'âme.

Il y a dans saint Augustin une phrase que j'aime à citer parce qu'elle symbolise toute l'esthétique actuelle.

« Ecoutez, dit-il, chanter des moissonneurs, des ven-
« dangeurs ou des ouvriers qui travaillent avec ardeur
« à leur ouvrage ; ils commencent par entonner quel-
« que chanson joyeuse, mais bientôt leur joie est si
« grande qu'ils ne sauraient la traduire par des paroles ;
« *ils laissent là les mots du texte et se mettent simple-*
« *ment à moduler des sons pour exprimer leur jubila-*
« *tion* ».

Si l'on préfère une citation plus récente, voici un joli passage de Jean de Tinan : « Ah ! tandis que l'on se
« souvient — la voix qui devient plus dure ou meilleure,
« les doigts qui griffent ou semblent se rappeler des
« caresses, les gorgées de fumée bleue qui s'attardent en
« volutes, ou brusques, s'éparpillent... tout cela, si
« beau, je ne parviendrais pas à le dire, *et vous savez*
« *bien que c'est cela qu'il faudrait, et vous sentez bien*
« *qu'importe plus que toutes la petite phrase courte* —

« *oh ! sans presque de signification — que j'aurai réussi* « *à placer au moment d'émotion voulue* ».

Qn'il y ait eu, pour en revenir à Debussy, beaucoup de snobisme de la part de ses admirateurs, nul ne le conteste, pas plus qu'il n'y eut, jadis, pour le moins autant d'engouement aveugle pour Wagner. N'oublions pas cependant que le snobisme a quelquefois ses bons côtés. Si à la fameuse représentation de *Tannhäuser*, à Paris, où les vitres de l'Opéra volèrent en éclats, il ne s'était trouvé des snobs dans la salle, nous n'aurions pas goûté si vite les joies d'une telle musique, joies très pures et, je pense, incontestées. Le snobisme n'est souvent que l'attrait pour une nouveauté qui deviendra classique. Il y a là tout un côté de ce phénomène psychologique qu'on nomme le « bovarysme », très intéressant à étudier. Le snob hâte parfois l'enthousiasme de la foule, pour qui toute nouveauté est mauvaise, et l'éducation de nos sens, de plus en plus indispensable, selon les complexités des idées contemporaines.

L'étude de M. Cor sur M. Debussy était un prétexte. L'auteur visait plus haut et plus loin : toute une mentalité, toute une attitude lyrique. Je me suis permis de lui soumettre amicalement quelques notes hâtivement écrites et présentées sans ordonnance, qui pourraient aider à mieux faire comprendre cette mentalité, et peut-être aussi à la défendre. Il y a vraiment deux esthétiques en présence : celle du concept ou du discontinu, et celle de l'intuition intellectuelle ou du con-

tinu. Là où M. Cor voit un appauvrissement de la veine artistique, d'autres y trouveront des richesses non à dédaigner, et tout dépendra de leur judicieux emploi.

De M. ALFRED MORTIER, dans les **Rubriques Nouvelles** (décembre 1909) :

La Courbe musicale.

. . . .

Pour l'instant la courbe musicale paraît s'être arrêtée à Debussy. C'est lui qui représente l'extrême gauche, l'anarchie. Situation des plus avantageuses, à notre époque. Aussi a-t-il été promu chef d'école, exactement comme Mallarmé il y a quelque vingt ans. C'est autour de son panache que se livrent des batailles. Récemment la *Revue du Temps Présent* a demandé à nos plus notoires musicographes ce qu'ils pensaient du rôle de Debussy dans l'évolution de l'art sonore.

Cette agitation durera-t-elle ? Il est permis d'en douter ; voyez ce qu'a duré le Mallarmisme. Notre époque souffre d'une tendance fâcheuse, *la folie de l'originalité*. On en rabattra. Les fanatiques du Debussysme crient au génie. Mais nous savons que, suivant le mot de Jean Dolent, personne ne sort d'une trappe. Avant Debussy il y eut Moussorgsky et Chabrier. Quant au génie, c'est un bien grand mot. Quand ces messieurs seront sortis de ces petites mélodies, de leurs ariettes, de leurs esquisses, reflets, impressions ou

estampes, et qu'ils nous auront établi une seule, je dis rien qu'une, de ces vastes compositions symphoniques telles qu'en produisirent à foison les Beethoven, les Schumann, les Franck, à ce moment-là nous disputerons de leur génie.

Cela ne m'empêche point de reconnaître que Debussy est un artiste délicat et charmant, personnel, souvent exquis. Mais il y a en lui quelque chose de factice. En lui la courbe musicale s'infléchit ; ses tendances me semblent inférieures aux traditions qui le précèdent. Je suis persuadé qu'il a énervé, affaibli la musique, au lieu de la revigorer, comme le croient ses sectateurs. Et je dis que c'est pour cette raison-là surtout qu'il ne faut pas le suivre. On peut l'admirer, l'admettre comme un spécimen curieux d'une époque, mais il faut appréhender la contagion. Est-ce à dire qu'un tel musicien soit venu inutilement ? Assurément non. L'Alchimie, ne l'oublions pas, a rendu des services à la Chimie. Avec tous ses procédés, avec son art étriqué, artificiel et superficiel, Debussy aura tout de même fait un geste d'affranchissement, et cela compte. Il a donné de l'air à la musique. Il aurait pu ouvrir les fenêtres. Il a préféré casser les vitres. C'est qu'il connaissait bien son temps.

Les artistes de jadis ignoraient cette fièvre de la nouveauté à tout prix. Plus sincère, moins ambitieuse, leur œuvre n'en était que plus vivante, plus appelée à vivre. La musique récente me fait l'effet d'une momie richement ornée, mais ne gardant l'apparence humaine

qu'à grand renfort d'ingrédients. Ce n'est plus de la composition, c'est de la décomposition.

La musique de Debussy a la grâce d'une jolie poitrinaire, aux regards languissants, aux gestes anémiés et dont la perversité a le charme de ce qui est frappé de mort.

Une symphonie, un morceau, sont un organisme. L'organisme Debussyste rappelle celui des méduses dont la substance translucide s'irise brillamment aux rais du soleil à fleur de la vague, mais qui ne seront jamais que des protozoaires.

Ce sont des touches adroitement disposées par des artistes curieux et inquiets ; mais tout cela manque de nerf et de sang. J'ai la sensation d'une originalité déguisant une sorte d'impuissance.

Impuissance, eh oui ! Car ce qui est difficile à trouver en musique, comme en peinture, en architecture, en sculpture, c'est *une belle ligne*. Pour trouver une belle ligne, une ligne riche en pathétique, il faut cent fois plus de génie que pour inventer des timbres nouveaux, et même que pour composer une atmosphère.

Et une autre preuve du manque de vitalité de cet art raffiné, je la trouve dans son défaut de variété. J'ai assisté l'an dernier à un concert entièrement composé d'œuvres de Debussy, et cette séance m'a frappé par sa monotonie. Pourquoi ? C'est qu'en dépit d'harmonies précieuses, inattendues, jamais banales, souvent évocatrices, s'accusait cruellement la pauvreté de la ligne confiée pourtant à la voix humaine, au personnage

principal, au poète enfin ; cette ligne on la sentait composée *pour l'harmonisation*, au lieu que dans une œuvre forte c'est la ligne qui règne en souveraine et qui plie l'harmonie à sa loi.

Quelques jours après j'ai assisté à un concert composé de mélodies de Schubert, et le bon vieux musicien allemand, avec son harmonie candide, m'a ravi et étonné par sa variété et sa fécondité. C'est que, là, la ligne vivifiait, tonifiait l'œuvre, créait ainsi cette diversité, qui est un des signes les plus certains de la puissance.

De M. Emile Cottinet, dans la revue **Le Feu** (janvier 1910) :

Dans une étude fort discutée — fort admirée aussi pour sa haute tenue littéraire et la subtilité de son argumentation — M. Raphaël Cor, à propos de *Debussy* et du *Snobisme contemporain*, fait durement le procès de tous les « derniers bateaux ».

Si son plaidoyer développe de très judicieux aperçus, son erreur, à mon avis, est d'avoir appliqué à une œuvre poétique et musicalement exquise des critiques méritées surtout par le parti-pris initial de cette œuvre, par les imitations maladroites qu'elle suscita et surtout par l'admiration exclusive et intempérante qu'elle eut la mauvaise fortune d'inspirer à certains Trissotins des revues spéciales.

Pelléas écrit par un musicien sans génie ne serait pas

supportable dix minutes. Il a tous les défauts du « drame lyrique » actuellement en usage : quatre actes de « conversations musicales » en phrases trop brèves pour n'être pas rebelles à tout développement mélodique de quelque durée, aucune intervention des masses chorales, aucun prétexte à ces polyphonies vocales qui rompent si heureusement la monotonie du dialogue continu, et qu'un absurde préjugé sacrifie de plus en plus au prétendu « besoin de vérité » d'un art, en somme, tout conventionnel. Le miracle — n'en déplaise à M. Cor qui dénie à Debussy le don et même le désir du don de Mélodie — c'est que de ce hachis musical, de ce kaléidoscope sonore aient pu jaillir de pures ondes mélodiques, telles que les scènes de la Tour, de la Fontaine, de la mort de Mélisande. — Sans doute il est fâcheux que d'après le principe même du drame lyrique, la Note se fasse l'humble eslave du Mot, n'existe que pour le servir et le parer. Mais, chez M. Debussy, elle le pare magnifiquement de ses plus beaux voiles, de ses plus lumineuses pierreries et le baigne d'effluves embaumés..... Art tout sensuel, donc inférieur, objecte M. Raphaël Cor en s'appuyant sur l'autorité d'Hanslick..... Pourquoi ?..... Est-il donc prouvé que Rêver ne vaille pas Réfléchir, qu'une fleur et son parfum ne soient pas des chefs-d'œuvre comparables aux plus précieuses éclosions de la Pensée et que l'artiste créateur de Sensations ne s'assimile pas ainsi à la toute-puissante Nature ?

Mais, encore une fois, les formules, les discussions

esthétiques, les querelles d'écoles, tout cela passe. Seules quelques belles œuvres restent.

Sur d'absurdes livrets Mozart et Weber ont écrit la *Flûte enchantée* et le *Freyschütz* — et *Pelléas*, très mauvais livret, n'en est pas moins un admirable poème dramatique.

Des rochers — et même du carton qui s'efforce à les imiter — le Génie fait sortir, comme Moïse, des sources fraîches.

Le Secret de M. Debussy

En somme, le moins que l'on puisse dire, c'est qu'il s'est fait quelque bruit ces temps derniers autour de la querelle des Debussystes et des Antidebussystes. Les coups pleuvaient de part et d'autre ; de part et d'autre l'encre coula pour l'honneur ou l'horreur de M. Claude Debussy.

Que lui reproche-t-on en somme avec le plus de véhémence et avec le moins d'injustice ? Peut-être moins ses moyens, sa nouveauté, son originalité que l'usage qu'il en voulut faire, et ce qui semble avoir exaspéré ceux qui ont élevé la voix, ce n'est pas tant, si nous les avons bien compris, l'art de M. Claude Debussy que son but tout artificiel. On l'accuse de systématisme. Ses moyens ne sont que des formules, sa nouveauté n'a pour but que de surprendre, son originalité

que d'étonner et de produire l'effet d'un stupéfiant. Son œuvre serait donc un bluff, son succès une mystification, son public un troupeau de snobs. Auteur et admirateurs manqueraient de sincérité. Et l'enthousiasme et son objet ne seraient pas nés viables.

M. Claude Debussy n'aurait-il donc obéi qu'à cette préoccupation de succès moral et matériel qui incitera un grand couturier à lancer les robes à paniers dans le moment que toutes les femmes portent des robes collantes, ou telle grande maison de modes à inaugurer le petit chapeau minuscule au moment où les autres maisons et le public auront pris l'habitude d'une esthétique de grands chapeaux?

N'est-ce pas cette science consommée de la réaction opportune et de l'exploitation du snobisme dont on fait le plus gros grief au compositeur attaqué ? Et n'est-il pas peut-être insuffisant de répondre avec ses défenseurs que ces formules nouvelles ont été employées pour un enrichissement de la langue musicale, pour l'obtention d'une « manière » plus maniable et plus nuancée, d'une expression plus pénétrante, plus intuitive de certains états d'âme demi-conscients, sub-

conscients, voire même inconscients? N'est-ce pas beaucoup de philosophie pour un peu de musique ?... Surtout lorsque cette philosophie aboutit à nous expliquer qu'au fond l'effet de la musique, très proche de l'impression purement physique, échappe presque à toute analyse? Pour nier qu'il y ait là une formule arbitraire et une construction artificielle faut-il croire que tant de nouveauté n'est que l'expression naturelle d'un tempérament un peu étranger, plus proche du Russe que du Français, comme semble le dire un des plus consciencieux correspondants de la Société internationale de Musique, M. Ansermet de Lausanne? ou bien penserons-nous avec la grande majorité des Debussystes que leur maître est au contraire le premier musicien vraiment français par son dessin, sa clarté, sa simplicité, ce qui équivaudrait à dire que, de notre pensée musicale, faussée depuis ses origines et dans ces origines même autant que dans son développement, M. Debussy nous révélerait pour la première fois l'expression essentielle et caractéristique?

Ainsi nous n'aurions donc un tel étonnement de lui... que pour nous découvrir en lui,

tant il est vrai depuis Socrate, et même sans doute depuis quelque temps avant lui, qu'il est presque impossible de se connaître soi-même? Et tous ceux que, jusqu'à ce jour, nous avions cru pouvoir étiqueter « les grands musiciens français » n'auraient été que les produits d'une double intoxication alternée et aggravée par sa transmission atavique, de musiques allemandes et d'italianismes?

Il resterait à savoir quel est le vrai caractère français, s'il est d'origine plus gauloise que franque, plus franque qu'italienne ou latine, ou s'il n'est pas justement le plus riche parce que le moins étroitement limité; et peut-être cette théorie que la musique de M. Debussy est la seule véritable musique française constitue-t-elle bien de la prétention à beaucoup de science ethnique pour... un peu d'art très personnel.

Mais alors cet art très personnel n'aurait-il pas eu un tout autre point de départ dont on aurait dédaigné de développer l'hypothèse, et dont M. Debussy lui-même aurait comme gardé le secret? Telle est bien la question que nous voudrions poser à présent.

Ne nous sommes-nous pas sentis amenés souvent, par l'audition de telle phrase de *Pelléas*, à cette réflexion qu'aucune musique n'a jamais été plus proche de la diction parlée toute nue, seulement un peu accentuée de ton, comme celle dont fait usage par exemple Mme Sarah Bernhardt? D'autre part, n'avons-nous pas remarqué dans la simple conversation que le moins artiste des causeurs, s'il a un timbre de voix un tant soit peu étendu, module ses phrases les plus banales dans un certain nombre de tons et sur un certain nombre de notes? Et cela n'est-il pas si important, que rien, précisément, n'est aussi délicat à interpréter pour l'acteur que l'adaptation musicale?

Il parle : il ne fait que parler, mais la musique joue. S'il n'a pas l'oreille musicienne, il court toutes les chances possibles d'aboutir à un résultat déplorable. S'il est musicien, il s'aperçoit dès les premières phrases qu'il n'est pas libre de son intonation, et — encore qu'il ne fasse que parler —, que la moindre de ses syllabes constituant une sonorité, donne une note, peut être ou ne pas être en harmonie avec les accords de l'orchestre.

Le regretté Francis Thomé nous racontait un jour qu'il n'avait réellement réussi que certaines adaptations composées en collaboration avec l'actrice qui devait les interpréter. Alors elle lui récitait le poème. Il notait en lui les tonalités de sa voix et s'appliquait à y adapter, mesure par mesure, phrase par phrase, une harmonie dans le même ton. C'est ainsi, notamment, qu'il avait composé son adaptation pour *la Fiancée du timbalier*. Mais jugez quel était le danger de pareilles compositions et l'instabilité effrayante de leurs bases. L'actrice pouvait un jour à son insu changer toutes ses intonations. Et puis comment faire interpréter ce morceau par une autre actrice que celle qui avait assisté et collaboré à sa lente création ?

Et cependant rien n'agit plus directement et plus profondément sur nous qu'une adaptation musicale réussie. La parole, le verbe du poète impressionne le sentiment et l'imagination, la musique remue dans le même temps notre *subconscient* — comme disent les philosophes —, et tout l'appareil complexe de notre sensibilité, notre être entier vibre : la puissance de l'effet est multipliée. Il restait donc un moyen sûr dont

nul ne s'était avisé. Au lieu d'adapter des harmonies au hasard sur une diction instable, sur des tonalités fuyantes, ou bien au lieu de compter sur le sens musical de l'acteur qui adaptera sa voix plus ou moins maladroitement aux harmonies de l'orchestre, il restait à ne prendre pour thème mélodique que la transcription un peu poussée des modulations naturelles de la parole humaine dans son élocution normale. En plus petit ou en plus simple, comme on voudra, en moins conventionnel sans doute, c'était la théorie d'Herbert Spencer sur la musique dramatique transcription du cri. Ayant observé que la voix humaine a ses modulations non seulement dans le cri mais encore dans la parole, que le cri est le moment exceptionnel de la vie, que la parole en est plus simplement mais d'une façon non moins émouvante la réalité continue, M. Claude Debussy n'aurait été amené à élaborer toutes ces formules originales, toute cette grammaire si spéciale, que sous l'empire des nécessités nouvelles de sa secrète conception. Car s'il est vrai que la parole humaine est modulée, il est vrai aussi qu'elle ne ressemble en rien aux modulations

musicales employées jusqu'à ce jour et que le musicien qui prenait pour but de la saisir, de la fixer et de la suivre dans ses moindres nuances devait chercher d'abord à posséder une technique plus souple, infiniment plus souple que toutes les techniques jusqu'alors employées : on comprend qu'il lui ait été à ce moment nécessaire de remanier toute l'harmonie classique, de la refondre à son usage,

Admettons donc pour un instant que le secret de M. Debussy ait été tel : supposons le problème résolu.

Il en résulte que M. Debussy est un grand artiste. Réalisée ou non pleinement, sa tentative devient intelligente, s'impose à l'attention en dehors de tout snobisme. Une grande partie des objections élevées contre ses résultats tombe. Son étrangeté n'est pas un jeu, sa simplicité n'est plus un systématisme prétentieux : sincère, elle permet qu'on la compare, d'aussi loin que ce puisse être, à celle de Rameau. Sa monotonie s'excuse. Sa nouveauté n'est pas une création artificielle et à plaisir, n'ayant pas d'autre but que soi-même. Sa formule, sa grammaire ne sont plus l'affectation insupportable d'une attitude iné-

dite, mais une série de moyens raffinés, discutables et pourtant respectables en tant que s'adaptant à une fin déterminée et loyalement esthétique.

De mystificateur puéril, d'exploiteur ingénieux qu'il nous paraissait, M. Debussy devient le novateur hardi, qui peut avoir manqué son but, qui peut n'avoir obtenu pour certains qu'un effet uniforme et lassant au lieu d'émotion, mais qui mérite la sympathie au nom de sa franchise délivrée d'équivoque. Fait remarquable, la plupart des critiques aussi bien que des éloges qu'il a suscités se trouvent, avec cette hypothèse, expliqués sinon justifiés et sont comme des presciences qui font honneur à leurs auteurs. On comprend soudain qu'il « avance mesure par mesure », comme le dit M. Cor, et pourquoi et comment il se trouve amené à le faire : et que son œuvre soit tout, excepté de la grande inspiration. Et la comparer pour l'accabler devient une injustice. M. Cor a raison de dire que ce n'est pas de la musique, que ce n'est pas de la mélodie, car ce n'est ni la musique ni la mélodie telles qu'on les conçut jusqu'à ce jour. Est-ce plus grand ? Est-ce plus petit ? Est-ce

meilleur? Est-ce pire? Questions vaines. C'est autre chose, c'est absolument autre chose, et voilà tout.

*
* *

Il reste toutefois un point fort attirant pour notre curiosité et notre essai d'explication : comment comprendre maintenant les attitudes personnelles de M. Debussy devant la musique en général et devant la sienne en particulier ? Voilà où le problème psychologique devient amusant pour nous en même temps que dangereux pour quelques-uns. Voilà aussi qu'il devient fort instructif. Pourquoi M. Debussy aurait-il gardé ce secret? si secret il y a... — Continuant à considérer notre hypothèse comme vraie, nous pouvons imaginer ceci :

M. Debussy donne son œuvre. Il ne dit point son but et son idée. Il attend. La critique s'emporte, se sectionne en deux clans : les uns montent d'un trait aux éloges les plus hyperboliques sans se donner la peine ou sans trouver le moyen de les motiver solidement ; les autres descendent systématiquement aux incompréhen-

sions les plus dénigrantes. M. Debussy ne dit rien, il s'amuse.

Il commence par s'amuser.

Viennent les philosophes en quête de pâture. La musique de M. Debussy ne leur en fournira-t-elle pas une et des meilleures? Ils se jettent dessus. M. Debussy apprend que sa musique géniale a une valeur philosophique prodigieuse qu'il n'avait jamais soupçonnée.

Par une magie merveilleuse *Pelléas* suscite une éclosion de théories d'autant plus belles qu'elles se révéleront plus pesantes en même temps que plus ténébreuses. M. Debussy continue à s'amuser énormément et, — qui sait? — aussi peut-être un peu à croire que c'est arrivé. Et puis... et puis... à quoi bon maintenant détromper ses admirateurs? Son idée première leur apparaîtrait soudain trop petite : ils tomberaient de leur haut et ne serait-il pas cruel d'avoir eu l'air de leur réserver cette chute, de leur expliquer maintenant combien ils se sont donné de peine pour découvrir si peu de chose et qu'ils ne l'ont même pas découvert?

Et puis les théoriciens s'en mêlent, les tenants du traditionalisme s'émerveillent : Debussy,

s'exclament-ils, renoue la chaîne interrompue des grands compositeurs français ! Il est le fils de Rameau et de Lulli. Il est toute simplicité, toute clarté ! Il réagit contre l'emphase wagnérienne et le poison romantique !

Et c'est tout juste si quelques-uns ne découvrent pas à sa musique une odeur de terroir, un fumet historique ou même une signification politique ! Amusante conséquence des outrances de systèmes ! Et il ne se trouve à ce moment personne pour répondre que la véritable tradition française est toute de clarté et de force et pour demander si ces deux éléments sont, honnêtement, les caractéristiques de M. Debussy, et si une musique essentiellement française, au temps où nous sommes, ne devrait pas se révéler passionnée, nerveuse, luxuriante d'enthousiasme, écho d'un temps intensément agité et vivant ? Il ne se trouve personne pour dire, à ce moment, sans parti-pris, que cette musique-là est encore à naître et que M. Claude Debussy s'en révéla tout au plus peut-être l'un des instruments précurseurs.

Et le public, qui a si complètement suivi l'élan ! Le public... il faudrait donc lui faire

savoir qu'il s'est trompé aussi ? Jeu néfaste. De quelle vengeance ne serait pas capable le peuple du snobisme et même les sincères qui se trouveraient alors en droit de croire qu'on les a mystifiés de sang-froid.

Le succès continue. M. Debussy aussi... Seulement il se demande bientôt si ce sont ses admirateurs et le public qui se sont fourvoyés ou lui ? Dans le lointain de ses premières expressions son idée initiale lui semble bientôt à lui-même fort petite à côté du succès acquis : donc disproportionnée.

C'est maintenant le grand public qui marche. M. Debussy aussi !... qui sait s'il n'a pas plus de génie qu'il ne s'en était soupçonné lui-même à ses débuts ? Il est parti d'une idée : *le drame lyrique presque parlé*, plus près de la nature, plus près de la vie, plus simple, donc plus français, plus vrai, donc plus émouvant, respectant également la précision impressionnante du verbe et la magie imprécise mais non moins troublante des harmonies sonores, alliant la sujétion directe à l'évocation suggestive ; certes il est parti de tout cela. Mais cela l'a amené à se servir de moyens neufs, et M. Debussy se demande si ces

seuls moyens en eux-mêmes plus que leur fin, si cet art en soi seul et isolé de son but, n'ont pas été l'expression inconsciente mais spontanée de son tempérament génial. Le public aurait donc raison ? Les critiques auraient donc raison ?

Il aurait cru un instant les mystifier, et ce serait eux qui lui révéleraient sa vraie valeur et son réel génie !

Et puis M. Debussy est auteur.

Il est des illusions auxquelles on ne demande qu'à céder. « Puisque mon art vaut en lui-même, mon idée principale passe au second plan. Je ne la renierai certes pas, mais n'en ferai plus mon but essentiel. » C'est ainsi qu'un artiste véritable peut arriver sans s'en douter à cultiver pour elle-même son originalité, soudain funeste dès l'instant où elle est voulue. Il a eu une vue personnelle ; parce que le public ne l'a pas devinée ou l'a élevé lui-même aux nues pour un autre motif, il aime mieux en croire le public que sa conscience. Il a lâché la proie pour l'ombre et ne s'en est pas aperçu !

C'est ainsi que l'on pourrait peut-être reconstituer l'histoire de la psychologie du musicien en cause.

*
* *

Il n'y a qu'un malheur. Nous sommes partis d'une hypothèse : M. Debussy poursuivant une idée esthétique précise et rencontrant, en même temps que l'originalité, les dangers du succès en chemin. Cette hypothèse a un défaut : celui de n'être qu'une hypothèse. Peut-être n'avons-nous fait qu'un très beau rêve ?..... Nous nous réveillons attristés pour formuler cette sévère mais implacable conclusion : si M. Debussy n'a pas eu l'idée que nous disons ou quelque autre analogue encore non avouée, s'il a eu seulement aussi bien pour but que pour point de départ l'exploitation de sa propre formule et de la somme d'étonnement qu'elle est susceptible de produire, il est certainement condamnable et il est à peine un artiste... Nous voulons croire qu'il en est un, et que notre rêve, tout fantaisiste qu'il soit, n'est pas complètement vain. Nous voulons croire qu'il y a eu dans la musique de M. Debussy un point de départ qui la justifiera et qu'il n'aurait pas avoué en son temps, de peur seulement, sans doute, de décevoir d'utiles fanatismes.

Seulement il est peut-être urgent de considérer que nous n'avons pas les mêmes raisons que l'auteur qui en bénéficie de respecter ces fanatismes, et que s'ils ont cherché à des hauteurs exagérées le point de départ et la raison d'être de son art, il ne faudra pas trop les plaindre s'ils se voient prochainement contraints de descendre de quelques degrés, dussent-ils en tombant s'abîmer un peu... M. Debussy n'en souffrira pas dans sa gloire. Pas plus qu'on ne saurait l'incriminer actuellement du ridicule de leur lyrisme et de leurs hyperboles, il ne sera point diminué du fait de leur petite chute au regard des artistes sincères et des esprits indépendants.

TABLE DES MATIÈRES

Imprimerie E. Aubin

Ligugé (Vienne)

REVUE DU TEMPS PRÉSENT

DIRECTEUR : C.-FRANCIS CAILLARD

Fondateur : PIERRE CHAINE   Rédaction : JOSÉ DE BÉRYS et ANDRÉ BIENAYMÉ

Les Romans : CHARLES CHABAULT. — C.-FRANCIS CAILLARD.

Les Poèmes : ANDRÉ BIENAYMÉ. — FRANÇOIS MAURIAC.

Les livres de critique : ALBERT DE BERSAUCOURT.

Les livres d'Histoire : ANDRÉ DELACOUR.

Chroniques d'art : ANDRÉ REDAN. — G.-ANTOINE ORLIAC.

Les Théâtres : PIERRE CHAINE — JOSÉ DE BÉRYS.

Les Revues : PAUL KIND. — C.-FRANCIS CAILLARD.

Les livres de Philosophie : TANCRÈDE DE VISAN.

Chroniques musicales : ROBERT CATTEAU. — JOSÉ DE BÉRYS.

Chroniques étrangères : FR. DUFOUR.

Notes actuelles : MARGUERITE PARADOWSKA, JACQUES DE LA FAYE, LOUIS DELPERIER, ETC...

Principaux articles publiés par la « Revue du Temps Présent » en 1909.

Documents inédits :

Lettres de Victor Hugo Sénateur. — Notes de J.-K. Huysmans sur la symbolique des pierreries. — Poèmes de Paul Verlaine dédiés à Rodolphe Salis. — Lettres du Général Duphot, du Maréchal Berthier. — Documents inédits sur Madame Royale au Temple. — Lettre inédite de P. Mérimée sur les restaurations des monuments historiques, etc...

Mémoires et Souvenirs :

J.-K. HUYSMANS : par DOM BESSE. — HUGO BERSTCH : Pages de ma vie. — GÉNÉRAL GRIOIS : 1812-1814. Varsovie, Kovno, Campagne de France, etc...

Romans et Nouvelles :

CHARLES DE POMAIROLS : Le choix. — RAYMOND SCHWAB : Les Réfractaires. — ANDRÉ DELACOUR : Un cœur de jeune fille. — PIERRE CHAINE : Les pastilles Robur. — Ctesse DE MASSACRÉ : Clarinette. — DOROTHY HAWKINS : La porte fermée (adapté de l'anglais). — CHARLES CHASSÉ : L'œil pinéal. — JOSÉ DE BÉRYS : Un jeune homme sensible. — LAURENCE DORNAIN : Ames distantes. — PHILIPPE HENRIOT : L'expiation. — BERNARD COMBETTE : L'exécution aux étoiles. — JACQUES JACQUIER : Hors de soi, etc...

Notes, Récits de voyage :

Norvège et Spitzberg, par JOSEPH PÉRIER. — Toscane et Cités Toscanes, par ARMORY. — Poèmes d'Espagne, par PAUL ROBA. — La ruche déserte à Ligugé, par C.-FRANCIS CAILLARD, etc...

Documents rétrospectifs :

La guerre mystique des deux Rose†Croix. — Paul Verlaine au Chat-Noir. — Courtat et les Pamphlets contre Victor Hugo, par ALBERT DE BERSAUCOURT, etc....

Poèmes :

FERNAND GREGH : Désir. — GASTON DESCHAMPS : Idylle aux jardins de Ronsard. — JEAN RAMEAU : Contemplateurs. — JULES BOIS : Le poème de la fiancée. — Baronne M. FAUQUEUX : Au parc du silence. — MAURICE LEVAILLANT : Eveils, Selon Virgile, Soirs. — ALEXANDRE ARNOUX : La mort de Pan. — CHARLES DORNIER : Moisson d'amour. — EDMOND GOJON : Douleur. — FRANÇOIS MAURIAC : Les Sables. — PAUL TORT : La ville est loin. — C.-FRANCIS CAILLARD : Vieilleries. — A. DE BERSAUCOURT : Nos Jeux. — ANDRÉ LAFON, etc...

Etudes et Critiques :

Jean Richepin, par MAURICE ALLEM. — Abel Hermant, par ROBERT DE BEAUPLAN. — Maurice Barrès, par HENRI CLOUARD. — Plaute, Regnard, Tristan Bernard, par PIERRE CHAINE. — Paul Hervieu, par LOUIS FOUASSIER. — Gustave Lanson, par PIERRE LEGUAY. — Cournot, par TANCRÈDE DE VISAN. — Quelques Jeunes, par ANDRÉ BIENAYMÉ. — L'examinomanie, par EMILE FAGUET, de l'Académie française. — M. Claude Debussy et le snobisme contemporain, par RAPHAËL COR, etc...

ABONNEMENTS : France : Un an **14** fr., six mois **7** fr. **40** — Etranger (Union postale) : Un an **16** fr. **40**, six mois **10** fr.

DIRECTION : 32, rue Théophile-Gautier, Paris-VIe

La *Revue du Temps Présent* ne publie que de l'inédit